THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2025 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/kunstmuseetsaars1112unse

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

KUNSTMUSEETS AARSSKRIFT

XI–XII

KØBENHAVN
GYLDENDALSKE BOGHANDEL · NORDISK FORLAG
H. H. THIELES BOGTRYKKERI
1926

N
1915
A1
v. 11-12

Karl Madsen havde, inden han d. 1. Juli f. A. fratraadte som Museets Direktør, til dettes Aarsskrift for 1924 samlet et righoldigt Stof, der gik betydeligt udover en enkelt Aargangs normale Størrelse. Den Tanke laa da nær at udgive et Dobbeltbind, gældende for Aarene 1924—25, hvori ogsaa de Erhvervelser, der var sket i Karl Madsens sidste Tid, kunde medtages. Karl Madsen paatog sig velvilligst Redaktionen af begge Aargange. For Resultatet, det hermed foreliggende statelige nye Bind, bringer Museet Aarsskriftets Stifter sin hjærtelige Tak.

GUSTAV FALCK

THE GETTY CENTER
LIBRARY

JENS JUEL
Baggrundsstudie til Portrættet af J. A. Tronchin
Kobberstiksamlingen

For mange Aar siden deltog jeg i en Fest for en alderstegen Herre. Efter Talerne sagde Hædersgæsten omtrent: »Min høje Alder har givet Anledning til denne smukke Fest. Dog tror jeg endnu ikke at være helt aandelig svækket. Jeg ser klart Misforholdet mellem den overvættes Velvilje, De viser mig iaften, og Værdien af det, jeg har evnet at udrette. Derfor er jeg dobbelt taknemmelig for Deres store Venlighed mod mig!«

Gentagne Gange har jeg selv haft lignende Tanker. Megen Godhed er bleven mig vist af Mennesker, hvis Venskab jeg har bevaret eller vundet, og paa Museets 100aars Dag blev Aarsskriftets sidst udgivne Bind mig overrakt som et — oprindeligt af Otto Andrup, Einar Lexow og Gregor Paulsson planlagt, senere af Peter Hertz ordnet — stateligt Festskrift med et Bidrag af Georg Brandes og en Række udmærkede Afhandlinger af kære Fagfæller i Danmark, Norge og Sverig. Intet kunde bringe mig større Glæde end denne Samvirken mellem de nordiske Riger; jeg har i Sandhed Grund til at være taknemmelig. Og jeg tror altid at have haft den Lykke at eje Evnen til at være taknemmelig.

Nærværende Bind af Aarsskriftet bliver det sidste, der udkommer under min Redaktion. Det er da en Pligt for mig ogsaa at rette en Tak til mine Medarbejdere i alle de forløbne Aar af Aarsskriftets Tilværelse. Det har opfyldt sin Bestemmelse og er bleven et righoldigt Arkiv, hvor Fremtiden vil finde mange Undersøgelser af blivende Værd, bl. a. vigtige Bidrag til Kunstens Historie i vort Land og Oplysninger om vore Kunstsamlingers Indhold og Vækst. Maaske vil det findes rimeligt at ændre eller udvide Aarsskriftets oprindelige Program, men hvilken dets fremtidige Form end maatte blive, er det mit Ønske og mit Haab, at det maa bringe vort Land Ære, fremme Interessen for Kunst og give Udtryk for Taknemmelighed mod Kunstens mangeartede Værdier.

KARL MADSEN

INDHOLD

KARL MADSEN: Billeder af gammel-nederlandsk Malerkunst i Kunstmuseet 1
HENNY GLARBO: Danske Kunstnere i Genève i Slutningen af det 18. Aarhundrede 17
KARL MADSEN: Museets Forøgelser med flamske Malerier fra det 17. Aarhundrede 53
ERIK MOLTESEN: Fire italienske Billeder i dansk Eje 75
KARL MADSEN: Museets Tilvækst af dansk Malerkunst 117
OTTO ANDRUP: Slaget i Øresund 1658 fremstillet af Willem van de Velde 156
KARL MADSEN: Tegninger af Abildgaard 161
VICTOR P. CHRISTENSEN: Frihedsstøttens Forarbejder og Den kgl. Porcelænsfabrik 171
HENNY GLARBO: Et Genfer-Landskab af Juel. Tilføjelse til: Danske Kunstnere i Genève i det 18. Aarhundrede 176
KARL MADSEN: Kunstmuseets Miniatur-Portrætter fra det 17. Aarhundrede ... 178
LEO SWANE: Kobberstiksamlingen 183
BERING LIISBERG: Peter Isacksen 195
KARL MADSEN: Eckersbergs Billede af Nathansons ældste Døtre 219
THEODOR FAABORG: Schoonjans og Douven. Et Bidrag til Hofkunstens Historie fra det syttende til det attende Aarhundrede 224
V. THORLACIUS-USSING: Nogle ældre tyske Haandtegninger i Kobberstiksamlingen 241
KARL MADSEN: Tilvæksten til Museets danske Afdeling 271
PETER HERTZ: Malerisamlingens Tilvækst og Tilpasning gennem Tiderne. Galleriet under Spengler og Høyens Revision 290
HELGE KJELLIN: Marie gloria. En kretensisk ikon från 1500-tallet 353
SVEND RØNNE: Rødt og Gult 398
HENNY GLARBO: Et Brev fra Jacques Saly til Reverdil 407
K. M.: En hollandsk Malers Frankrigsrejse i 1648 409
Mindre Meddelelser 410
Fortegnelse over Illustrationerne 412
Register over Kunstnernavne 417

BILLEDER AF GAMMEL-NEDERLANDSK MALER-KUNST I KUNSTMUSEET

I

Den Trylleføjte, der i et af H. C. Andersens Eventyr skaffer »Alt paa sin rette Plads«, har en Afhandling af Mario Krohn ønsket anvendt for vore Museumsforhold.

Ny Carlsberg Glyptotek havde 13 ældre Malerier, derimellem fremragende Værker. Da Carl Jacobsen erhvervede Duccios Madonna og den lille Frans Hals, fordi de afvistes af den daværende Direktør for den kgl. Malerisamling, og senere Tizians' og Rubens' Portrætter, fordi Malerisamlingen ikke magtede Købet, erklærede han udtrykkeligt, at disse Billeder vilde have deres rette Plads i Kunstmuseet. Han købte dem kun for at erhverve dem for Danmark.

Glyptotekets Bestyrelse har besluttet ikke fremtidigt at forøge Samlingen af ældre Malerkunst; derimod vil den stræbe efter at tilvejebringe en god Repræsentation for fremragende franske Malere fra nyere Tid. Dels ved Køb, dels ved Gaver, havde Kunstmuseet faaet et lille Antal smukke Arbejder af nyere, fransk Malerkunst, men skulde det fremdeles søge Erhvervelser paa dette Omraade, vilde det baade hindre Løsningen af andre Opgaver og medføre en lige saa urimelig som haabløs Kappestrid med Glytoteket. Det laa da nær at træffe den Overenskomst, efter hvilken Museets nyere franske Billeder er deponerede i Glyptoteket og Glyptotekets ældre Malerier i Kunstmuseet.

Ethvert udmærket Kunstværk vil overalt gøre sig gældende; dets Værd skønnes dog bedst, naar det ses i de rette Omgivelser. To beskedne Smaabilleder, der i Glyptoteket overskyggedes af dets Pragtværker, viser klarere deres Fortrin i Kunstmuseet, for hvis sparsomme Repræsentation for den gamle nederlandske Malerkunst de nu er en væsentlig Støtte.

Det ene er et Madonnabillede af Dieric Bouts. Anordningen er simpel. Hun ses lige forfra og sidder strunk og stram; Omridsene af hendes Skikkelse rejser sig i en afstumpet Trekant tæt op mod Billedets øverste Kant, og tegner sig skarpt mod Guldgrunden. For-

Dieric Bouts: Jomfru Marie med Kristusbarnet.
Udstillet i Haag 1920.

billedet er de Andagtsbilleder af Rogier van der Weyden, hvor Madonna er fremstillet i halv Figur, og hendes lysende Ansigt behersker Billedets Virkning. Glyptotekets Maleri var tilskrevet ham, da det for mange Aar siden købtes paa en Auktion i Køln. Det slutter sig nøje til hans Stil og viser de af ham udformede Typer.[1]

[1] Max J. Friedländer: Die altniederländische Malerei II, Side 32. I de af os kendte Billeder af Jan van Eyck er Madonna stedse fremstillet i hel Figur, oftest i et Kirkerum, i et enkelt Billede ude i den fri Natur.

Dieric Bouts: Jomfru Marie med Kristusbarnet. Træ. 42,3 × 27,4.
Deponeret i Kunstmuseet fra Ny Carlsberg Glyptotek.

Kristi Moder er ligesom hos ham og talrige andre nederlandske Kunstnere, fremstillet som en ædelbaaren nordisk Skøn-Jomfru med regelret Ansigtsoval, blufærdigt sænkede Øjne, smal og lige Næse, Kirsebærmund, en lille, rund Hage og en Pande, der i sin unaturlige Højde og Bredde har rummeligt Husly for fromme Tanker. Over Fligene af et Slør bølger det rødligtbrune Haar ned paa de smalle Skuldre, der dækkes af en ultramarinblaa Kappe; under Halsen er hendes dybtviolette Kjole nedskaaret i en Spids, hvor en Stump af et hvidt Lin og af en sort Underklædning indfattes af Kjolens smalle, rosaviolette Bræmme. Skraat i Billedet ligger over et snehvidt Klæde hendes nøgne Dreng med sine magre og stive Lemmer: Hovedet med det sparsomme, hvidgule Haardun og de gammelkloge Ansigtstræk hviler — eller foregives at hvile — mod Moderens højre Arm, medens Kroppen varsomt støttes af hendes smukke Hænder med de fine, lange og smalle Fingre. Drengen har mellem de skinnende røde Koralperler i Kæden om hans Hals grebet en stor, hvid Glaskugle, hvis Glans med hypnotisk Magt fængsler hans Blik.

Et af Bouts' mange ligeartede Madonnabilleder har nøjagtigt samme Komposition. Før det solgtes til Amerika tilhørte det Kunsthandlerfirmaet Goudstikker i Amsterdam.[1] Bedre bevaret end Glyptotekets Eksemplar, hvor Madonnas højre Ærme er unænsomt restaureret, var det dog afgjort ringere. En paafaldende Afvigelse var den kejtede Anbringelse af en Del af Perlekæden over Barnets venstre Arm. Paa vort Billede viser de under Farven tydelige Spor af Tegningen, at Maleren oprindeligt har tænkt at anvende Perlekæden paa samme Maade, men han har med Rette betænkt sig og ført den fri af Armen, saa den smukkere og mere naturligt falder udenfor denne i en blød Bue. Ogsaa i Farverne er Gentagelsen forbedret. Senere har en Elev eller Efterligner i et Billede kopieret Kompositionen, men tilføjet en landskabelig Baggrund.[2]

Bouts har her mod Sædvane bevaret Guldgrunden for at give Fremstillingen noget af de gamle Kirkebilleders Højtidelighed uden at berøve Figurerne deres Virkelighedspræg. Stillingerne synes tvungne, Bevægelsen stivnet, som ofte hos Rogier van der Weyden og altid hos Bouts, selv hvor han tilfældigt skildrer dramatiske Optrin. Med sine ofte snurrigt langstrakte Figurer er han ikke nogen

[1] Udstillet i Haag November 1920 og gengivet foran Titelbladet i Kataloget.
[2] Billedet solgtes med Henri Haros Samling i Paris December 1911. Katalog Nr. 117.

upaaklagelig Tegner, men til Gengæld en fremragende Kolorist. Dragtens Farver har en egen mættet Fylde, de er samstemte i bløde Harmonier, der fremhæver Lyskraften i Madonnas smukke Hoved, i hendes Hænder, i Barnet, i Klædet i den noget slidte og afblegede Guldgrund. Intet af de andre gammelnederlandske Billeder i Museet har en saa straalende Virkning.

I saa Henseende fordunkler det aldeles det andet af Glyptotekets nederlandske Billeder fra det 15. Aarhundrede, en lille Fremstilling af Kongernes Komme til Betlehem. Ved et flygtigt Øjekast kan det synes ubetydeligt og virke mat og tungt, kun for en opmærksom Betragtning afslører det sine Skønheder.

Maleren Jørgen Roed har erhvervet det fra en jysk Præstegaard, det siges engang at have være nedværdiget til at tjene som det Bræt, der mindede om Lørdagens Pligt. Han afhændede det til Glyptoteket, hvor det i en temmelig forsømt Tilstand og i en misklædende Ramme i 1870ernes Stil var fremhængt som et Arbejde af »Memlings Skole«. Dog har allerede for mange Aar siden den af Studiet af gammelnederlandsk Malerkunsts Historie højtfortjente Forsker James Weale med soleklar Ret opført dette Billede, han nøje har studeret og selv stræbt at erhverve, som malt af Memling selv.[1]

En ubehændig Rensning, som Roed maaske har foretaget eller ladet foretage, har blottet eller efterladt flere Skrøbeligheder. Værst medtaget er Hovedfiguren Jomfru Marie, der knælende i Forgrunden tilbeder sit, ogsaa af en skikkelig Okse og af et Æsel med Profetmine, beundrede lille Barn. Formerne i hendes Kappe er druknede i en dybt sortblaa Tjære, og hendes Hoved ikke fuldkomment vel bevaret. Barnet, der fra Krybben rækker sine smaa Arme op mod hende, har ligeledes lidt; de tynde Guldstraaler, Memling oftest sætter om dets og dets Moders Hoveder, synes dog Billedet aldrig at have haft. — Resten har kun pletvis haft uvæsentlige Beskadigelser, det for Museets dygtige Konservator har været let at udbedre. Bedst er Josef, der i sin røde Kappe beskedent har trukket sig lidt tilbage i Bygningsruinen med det nydeligt malte Bjælkeværk og forfaldne Straatag.

Ulige mere fængslende er de hellige tre Konger. Heldigvis er ogsaa de, som de kom fra Malerens Haand. En hvid Hund er løbet foran dem og vender sit Hoved for at se, om de følger efter. Alvorligt og værdigt skrider de frem med deres Gaver i Hænderne, for-

[1] James Weale: Hans Memling, London 1901. S. 61—62.

rest den ældste. Han har en lærd Skolastikers tørre Ansigtstræk. Bag ham kommer til venstre en livlig Herre i en Gyldenstykkes Dragt med store lakrøde Ornamenter; han frembærer en i kosteligt gotisk Guldsmedearbejde indfattet Bjærgkrystal. Til højre ses den ikke mindre pragtfuldt klædte Konge af Ætiopien med sit skønne, unge Negerhoved. Gennemførelsens kærlighedsfulde Omhu er ikke mindst beundringsværdig i denne Figur; gennem et Forstørrelsesglas kan det ses, at selv hver lille Perle paa den sorte Kong Balthasars Turban har sit Glanslys og sine Skyggereflekser. Kongernes Følge dvæler endnu paa Baggrundens grønne Bakke over den stejlt stigende Vej. En af Rytterne synes en nordisk Riddersmand, en anden en Mand fra Tibet, en Negertjener lægger den skinnende røde Sadel til Rette paa sin Herres Kamel. Farverne tilsigter her at antyde de fjerne Eventyrrigers Pragt. De tre Kongebannere vajer op mod Luften, hvor den vejledende Stjerne endnu lyser med i Sandhed underfuld Glans paa den blaa Himmel i den klare Dag. Fra højre nærmer sig en mørk Uvejrssky som et Varsel om Kong Herodes' Ondskab.

Memling var visselig ingen genial Banebryder som van Eyckerne, ikke nogen saa kraftig Kunstnerpersonlighed som Rogier van der Weyden eller Hugo van der Goes. Alligevel er det forstaaeligt, at hans milde Elskværdighed og den Sans for Ynde, der tillod ham at mildne, hvad der endnu hos Dieric Bouts var kantet og stift, allerede fra første Færd har vundet ham Hjerterne og senere gjort ham til den folkekæreste nederlandske Maler fra det 15. Aarhundrede. Der kan være en egen lyrisk Sødme i hans Billeder, og han er en bedaarende Fortæller. Ofte har han i afvigende Former og med afvigende Typer fremstillet de kongelige Vismænds festlige Julebesøg i Betlehem. Vort lille Billede giver en af hans mærkeligste og bedste Fortolkninger af Historien. Det er fortryllende middelalderlig Legendedigtning ligesom Fremstillinger paa det berømte Ursulaskrin i Brügges Sankt Hans-Hospital.

Efter et upaalideligt Sagn skulde han her som Skibbrudden i Livets Storme have søgt Tilflugt; han var en velstillet Ejendomsbesidder i den dengang livlige Handelsstad. Men det stille Hospital i den nu stille By har bevaret en Række af hans skønneste Værker; det er det stemningsfulde Memling-Museum, hvor hans Kunst virker stærkest og bedst kan studeres. Smaafigurerne paa det i 1489 fuldførte Ursulaskrin er ikke fuldt saa fast og fint behandlede som

Hans Memling: De hellige Tre Konger kommer til Betlehem. Træ. 33,5 × 24,7.
Deponeret i Kunstmuseet af Ny Carlsberg Glyptotek.

i vort lille Billede; James Weales for dette opgivne Tidsbestemmelse til omtrent 1479 synes troværdig ved en Sammenligning med Behandlingen i det Fløjalter, Memling efter Rammens Paaskrift i 1479 har malt for »broeder Jan Floreins, alias van der Rist«. Midtbilledet fremstiller Kongernes Tilbedelse, ogsaa her synes Negeren med den skinnende Perle i sin Ørenring særligt at have interesseret Maleren. Mærkeligt nok har den blaa Farve i Madonnas Dragt, paa Midtbilledet en dyb Ultramarin, paa Fløjene lysere og mere Cobaltlignende, lidt paa lignende Maade som i vort Billede, hvor den med sine mørke Indigotoner rigtignok er værst medtagen. Da dette ogsaa er Tilfældet med den blaa Farve i andre af Memlings Arbejder, skyldes det aabenbart en Fejl i den rent kemiske Sammensætning.

James Weale formoder vort Billede malt til et af vore Cistercienser-Klostre, der efter hans sigende dengang stod i livlig Forbindelse med Munkene i Ter Doest ved Lisseweght nær Brügge. I Jylland havde de »hvide Brødre« Klostre i Vitskøl og Øm. Rigtignok er slige Billeder ad mange os uransagelige Veje spredte vidt ud i Verden; rimeligt er det dog at tro, at dette allerede i en fjern Fortid er bleven ført til Danmark.

En af Memling paavirket Kunstner har — vel nær Aar 1500 — fremstillet den korsfæstede Kristus i et lille Billede, købt 1922 i Paris og skænket Museet af Foreningen af dets Venner. Grunden er forgyldt, Anordningen af den yderste Simpelhed. Ligesom i mange ældre Fremstillinger af Emnet — og endnu i et Ungdomsværk af Quentin Massys — staar en sørgende Skikkelse ret op og ned paa hver Side af Korset, hvis Fod favnes af Marie Magdalene. Hun er en svag Figur, og Udtrykket hos Johannes, der med en traditionel Gestus fører en Flig af sin Kappe op mod sit Ansigt, for søvnigt og surt. Smukkere er Kristi gamle Moder, en from Kvinde, der tankefuldt eller drømmende synes at lytte til mindevækkende Toner. Den kølige Blaa i hendes Dragt er en virkningsfuld Modsætning til den varme, røde Farve i Apostelens. Men smukkest er Skildringen af den korsfæstede. Blikket i det bøjede Hoved er med Smerte og Vemod rettet mod det paa Jorden henslængte Kranie, efter Legenden Kraniet af Adam, hvis Brøde Frelserens Død maatte sone. Kristusskikkelsen er saa nydelig malt, at den end ikke staar tilbage for tilsvarende Figurer hos Memling, Udtrykket saa følelsesfuldt og fint, at den stille, dybe Alvor hos Rogier van der Weyden bringes i Erindring. Er det lille Billede end ikke betydeligt og

Nederlandsk (omtr. 1500): Kristus paa Korset. Gave fra Dansk Kunstmuseumsforening.

næppe malt af nogen førende Kunstner, bringer det dog ved sin nøje Tilknytning til Traditionerne en fin, indtagende Efterklang af skønne og magtfulde Toner i ældre Værker af det 15. Aarhundredes nederlandske Malere.

II

Fra den ilde berygtede Malerisamling paa Kronborg, hvor dog iøvrigt nogle af de gamle Billeder var en klædelig Udsmykning for Slottets smukkeste Rum, inddroges for en Del Aar siden til Mu-

Jan van Eyck: Kardinal Nicolaus Albergati.
Sølvstiftstegning, Dresden.

seet et lille Billedfragment, Portræthovedet af en ældre Mand med plumpe Træk, Dobbelthage og et mærkeligt levende Blik i sine nedadseende Øjne. Fra fjerne Tider havde det været her i Landet og i det 17. Aarhundrede hængt paa Københavns Slot. I Spenglers Katalog fra 1826 over det kgl. Billedgalleri er det opført under Cranachs Navn og formodet at fremstille Luther i hans Alderdom, men det var afgjort hverken malt af Cranach eller et Portræt af Luther. Det var nederlandsk.

Efterfølger af Jan van Eyck: Portrætstudie.
Gengivelsen viser de senere Tilføjelser.

Kort efter, at Billedet var hentet ind til Museet, blev det forevist Georges Hulin, en af de ypperste Kendere af nederlandsk Kunst. Efter en flygtig Betragtning erklærede han, at det overfor et saa ødelagt Billedfragment end ikke lod sig afgøre, om det var fra det 15de Aarhundrede eller det 16de. Farven var efter hans Mening afslidt ned til Malegrunden, Billedet kun en problematisk Ruin.

Stemplet som saadant blev det hængende, indtil Gustav Falck en Dag fremførte den Anskuelse, at det aldrig havde været andet end et let Anlæg. Billedet blev da omhyggeligt undersøgt. Træpladen var 17 Centimeter høj, 12½ bred, det oprindelige Maleri var ikke malt paa denne Plade, men paa et andet Stof, der synes at være Papir eller Pergament, og maalte kun 13 Centimeter i Højden, 11,3 i Bredden. Paa de 4 foroven tilsatte Centimeter var Størstedelen af en brun Hue malt. Ved Rensning for Retoucher og Snavs fremkom en grøn Farve i Mandens Kofte. Billedets Overflade stod ikke urørt, men Falcks Forklaring af det som et Anlæg syntes dog overvejende sandsynlig. Saa vidt det var muligt at dømme om selve Farvestoffet, stammede det rimeligvis fra det 15de Aarhundrede.

Nogen særlig ærværdig Herre synes den fremstillede Person ikke at have været, Udtrykket i hans Blik er snedigt, næsten lumsk. Hverken den brune Hue eller den grønne Kofte angiver ham som nogen Kirkens Tjener. Alligevel kan Typen minde om Jan van Eycks Portrætter af ældre Prælater som van der Paele og Kardinal Albergati. Et mageligt Livs Mangel paa legemlig Bevægelse har givet dem Fedme; fra det massive Kød lyser Aanden kun frem i de kloge Øjne. Ogsaa i Formbehandlingen og Tegningens Karakter er en vis Lighed med de nævnte Prælatportrætter og andre Arbejder af Jan van Eyck umiskendelig. Bemærkelsesværdig er den ejendommelige Tegning af Øret, efter Morelli en af Stilkritikkens bedste Holdepunkter; den ligner van Eycks men findes ogsaa hos enkelte andre nederlandske Malere. Og der kunde i alle Maader være Betænkeligheder ved at henføre Studiet til Jan van Eyck. Tegningens Karakter minder om ham, Behandlingen gør det ikke, og der kendes intet tilsvarende Arbejde fra hans Haand.

Ganske vist kunde han male et omhyggelig gennemført Portræt efter et let behandlet Forarbejde. Da Nicolaus Albergati i December 1431 kun opholdt sig faa Dage i Brügge, maatte Jan van Eyck nøjes med at tegne Kardinalens Træk i den i Dresden bevarede Sølvstiftstegning, hvor der til Støtte for det senere Maleri i Randen er tilføjet Noter om Modellens Farver, blodrige Næse og blege Læber. Men vort Studie kan umuligt opfattes som et Forarbejde til et bestilt Portræt, thi i et saadant holder hos alle de gamle nederlandske Malere den Fremstillede sig stedse ret og strunk, sænker aldrig Hovedet og Blikket. Skraat hældende Hoveder med Portrætkarakter forekommer kun i Billedkompositioner. Under Betegnelsen

»Jan van Eyck?« findes i John G. Johnsons til Museet i Philadelphia skænkede Samling et Portrætstudie, der oprindeligt har haft samme Maal som vort og ligeledes er indsat i en større Træplade med senere Tilføjelser, dog ganske karakterforskelligt fra vort.[1] Stilen er mere udpræget van Eycks. Ogsaa her knejser den fremstillede Herre med den i de gamle nederlandske Portrætbilleder sædvanlige Rejsning. Iøvrigt synes det opmalte Billede kun at være en bedrøvelig Ruin af ringe Værdi.

Vor Studie er uanseligt, men ingenlunde ubetydeligt. Karakteristikkens Finhed, Aand og Kraft kan lede Tanken hen paa den mærkelige Portrætfigur i Wien af en smilende, bjældebehængt Hyrde, forhen antaget for et Værk af Pieter Bruegel, nu tilskrevet en ukendt Efterfølger af Jan van Eyck. Af denne Kunstner kan vort Studie dog næppe være malt, og en udenlandsk Kunsthistorikers Forslag om at kalde det »Fransk, omtrent 1450« savner enhver Begrundelse. Kun eet er sikkert. Hvor vanskeligt det end er at give det gaadefulde lille Studie den rette Navneetikette, vil det tildrage sig Opmærksomhed og Beundring hos enhver, der forstaar at værdsætte kunstneriske Værdier.

III

Tidligere var der i Museet kun to nederlandske Billeder fra det 15de Aarhundrede. Og det ene af dem, Portrættet af den unge Mand med Rosenkransen i sine Hænder, er kun en Ruin. Med sin blide Alvor, sin rolige Stilfærdighed, sit Udtryk af den dybeste Sjælefred har det sikkert engang været et udmærket Arbejde af Memling, og endnu er det muligt at glæde sig over dets smukke Holdning, over Baggrundens landlige Idyl med Vandmøllen ved den blinkende Aa og Ungersvenden, der paa den skønne Sommerdag med sin Brud rider gennem Bækken. Men en altfor dristig Restaurator har engang, da Farven truede med at afskalles, overført det fra Træ til Lærred, og sagtens derved fremkaldt Ødelæggelsen. Hovedet er udslidt, alt gennemrestaureret; det er nu kun et Skyggebillede af fordums Herlighed.

Glimrende velbevaret er derimod en Fløj af et Alterværk, hvis

[1] I andet Bind af det 1913—14 udgivne store Katalog over denne righoldige, senere forøgede Samling opført under Nr. 315 og gengivet Side 194. Desuden gengivet i James Weales Hubert and Jan van Eyck, London 1908, S. 208.

Midtbillede utvivlsomt har fremstillet Jomfru Marie med Barnet. Til dem anbefales Altrets Stifter af sin Skyts- og Navnehelgen, den hellige Antonius. Fløjenes Bagside har Rester af en Graat i Graat (som Statue fremstillet) Bebudelsens Engel. Rimeligvis er Resten af Altret gaaet til Grunde under Billedstormen. Paa en Alterfløjen tillimet Træplade maltes i det 17de Aarhundrede en Fremstilling af den hellige Familje og da det saaledes fuldstændiggjorte Billede i 1763 købtes af Morell, antoges det for et Fællesværk af Jan van Eyck og Anton van Dyck. Men den tarvelige Efterligning efter Rubens' »La vierge au perroquet« skyldtes kun en ringe Kunstner, efter Frimmel Peeter van Avont. Stilforskellen mellem Billedets to ulige Dele virkede ubehageligt, og Madonna var ikke værdig til at tilbedes af den fromme Herre paa den oprindelige Alterfløj, som nu omsider er bleven befriet for sin skæmmende Tilføjelse.

En enestaaende kunsthistorisk Betydning har James Weale tillagt denne Alterfløj ved at udpege den som hørende til et for en Kirke i Gent malt Alterværk, der efter et af ham fundet Dokument sammen med en Statue af den hellige Antonius stod i Hubert van Eycks Værksted den 9de Marts 1426. Hvis dette forholdt sig rigtigt, ejede vi en uvurderlig Skat, da der ikke kendtes noget Billede, som med Sikkerhed lod sig henføre til denne højt priste Kunstner, og selv alle Forsøg paa at udrede hans Andel i Gentaltret kun havde ført til tvivlsomme Resultater. Men Weales Formodning byggede paa et altfor svagt Grundlag til at vinde Tiltro. Overfor selve Billedet havde han engang udtalt, at det med utvivlsom Ret — allerede af Crowe i 1873 — var henført til Petrus Christus, Jan van Eycks ydmyge Lærling og dygtige Efterfølger. Museets Alterfløj er et af hans bedste Arbejder, efter Max Friedländer ogsaa et af hans tidligste, rimeligvis malt kort efter 1440.[1]

Visselig viser han sig ogsaa i dette Billede sin Lærer underlegen. Ansigternes varme Lød og Herrens barberede Kinder er nydeligt gengivne, men Hovederne vel tørre i Behandlingen og de sært spidsfingrede Hænder synes visne. Overalt er Farven af stor Skønhed. Baade kraftig og fin er den rige Røde i den knælende Stifters Dragt, fremhævet ved den dybe Sorte i Pungen ved Beltet, i Skoene, i Helgenens Stifteren næsten helt omsluttende Kappe; den krumbøjede gamle Eneboer beskytter ham som en Høne sin Kylling. Manden

[1] Max J. Friedländer: Die altniederländische Malerei, I, 1924, S. 155 og 169. Baade før og efter at Weale i 1900 fremførte sin (endnu 1908 i hans Bog om van Eyckerne opretholdte) Hypotese, er Billedet ofte bleven omtalt i kunsthistorisk Litteratur.

fortjener det, han maa engang have gjort en Pilgrimsfærd til hellige Steder. Thi i det lyse, dagklare Landskab vokser Dværgpalmer paa gyldentgrønne Enge og rødligtbrune Stenklipper rejser sig som fjernt i Syden. Maleren har aabenbart ved at se paa Genteralteret dannet sig en Forestilling om Sydens Mærkværdigheder.

Om hjemlige Egne minder en dunkel Trægruppe og de enkeltstaaende Trær, der paa en høj Bakke rejser sig mod Luftens lyse Klarhed; højere oppe er Himlen ren blaa. Langt borte, hvor en nordisk Borg viser sine blaa Tage og Spir, betragter en Herre og en Dame Udsigten fra et aabent Vindu paa en Udbygning, og som bitte smaa Figurer paa tynde Hestehaarsben ses paa Vindebroen en Gæst, der møder en Pige med en Kurv paa Hovedet og ved Siden af hende en Knøs med en Stav. Billedets Udførelse er Miniatyrmaleriets. Paa en Stump af et Dokument i Stifterens Taske staar de fine Skrifttræk saa faste og klare, saa de synes at kunne tydes, hvad dog ikke er lykkedes.

Paa nogle af sine Billeder har Jan van Eyck tilføjet sit Navn Ordene: Als ick kan. Snart opfattes de som et Udtryk for ydmyg Beskedenhed, snart som et Udtryk for berettiget Stolthed. Begge disse Følelser har han sikkert næret, og de har heller næppe været fremmede for hans Elev, der ogsaa gennemførte sit Arbejde med den mest samvittighedsfulde Grundighed og opnaaede at faa det til at virke naturtro og smukt. Hans Alterfløj er vedvarende Museets mest værdifulde Prøve paa nederlandsk Malerkunst fra dens første Ungdom, da den med elskelig Enfold stræbte at gengive, hvad den havde opfattet af de uendelige Skønhedsrigdomme i en nyopdaget Verden.

KARL MADSEN

Juel spadserer med Madame Bonnet i Haven i Genthod.
Kobberstik i Bonnets »Œuvres«.

DANSKE KUNSTNERE I GENÈVE I SLUTNINGEN AF DET 18DE AARHUNDREDE.

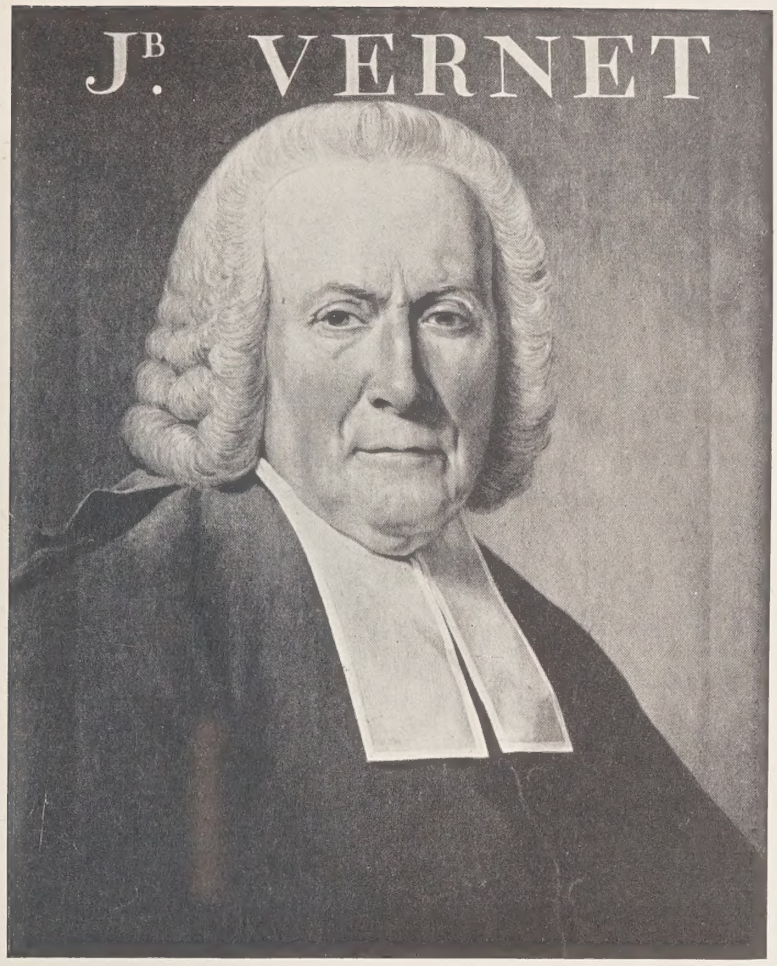
Den lille Republik Genève havde i sidste Halvdel af 18de Aarhundrede en intellektuel og æsthetisk Blomstringstid, der selv i et større Samfund vilde søge sin Lige. En af de Skikkelser, der traadte stærkest i Forgrunden, var Naturvidenskabsmanden og Philosophen Charles Bonnet. Fra sin Fødsel til sin Død boede han i Genève, som han i hele sin Levetid kun forlod een Gang for at rejse de 22 km til Nion, og han kunde ingen andre levende Sprog end Fransk; dog stod han personligt og gennem Breve i levende Forbindelse med alle intellektuelle Kredse i Europa. Ganske særlig intim var denne Forbindelse med Danmark. Gennem en Række Schweitzere, der var knyttet til de danske Hof- og Regeringskredse, bl. a. J. H. E. Bernstorffs Sekretær, André Roger, Historikeren Paul Henri Mallet og Christian VII' berømte Lærer Reverdil, knyttedes et Baand mellem Bonnet og Danmark, der gav sig Udslag i en righoldig Correspondance med ledende danske Mænd og i 1778 førte til, at han blev Æresmedlem af Akademiet i København, ligesom hans Hjem i Genève i vid Udstrækning stod aabent for danske Rejsende.

I Midten af 1770erne besluttede Bonnet at foretage en samlet Publikation af sine betydeligere Arbejder, og den udkom i Aarene 1779—83 under Titlen »Les œuvres d'histoire naturelle et de philosophie de Charles Bonnet« i 2 Udgaver; den ene i 8 Kvartbind, den anden i 18 Oktavbind. Bonnet lagde megen Vægt paa nøjagtige og smukke Gengivelser af sine naturvidenskabelige Resultater, og da tillige baade han og hans Forlægger ønskede, at denne Udgave skulde fremkomme i saa smuk en Form som muligt, søgte og fik han Hjælp hos en Række danske Kunstnere, der netop paa den Tid kom til Genève, nemlig Jens Juel, J. F. Clemens, Louis Bradt og S. Malgo, foruden Heinrich Plötz; der var der i Forvejen. De blev alle under et fleraarigt Ophold nær knyttet til Bonnet og hans Kreds; for at forstaa hvad dette Ophold i Genève, som Clemens kalder det lykkeligste i sit Liv, betød for dem, er det nødvendigt at omtale Bonnet og hans Privatliv lidt nærmere.[1]

Charles Bonnet var født 1720. Hans Fader gav den begavede Dreng en udmærket Opdragelse, der, da han var noget tunghør, mest foregik i Hjemmet. Efter Faderens Ønske studerede han Jura og tog sin Eksamen 1743, men længe før var hans Interesse for Naturvidenskaben vaagnet, og han havde paa egen Haand begyndt at foretage Undersøgelser angaaende Insekternes Liv. Nu helligede han sig helt til dette Studium, og allerede 1745 udkom hans første Bog »l'Insectologie«. Men det stadige Brug af Mikroskopet ødelagde hans Øjne, og en alvorlig Sygdom nødte ham til at indskrænke sine Iagttagelser paa dette Omraade; han vendte sig da med hele sin Interesse til en anden Side af Naturvidenskaben, Botaniken. Da det Spørgsmaal var rejst, om Jord var en nødvendig Betingelse for Planternes Vækst, begyndte han sine interessante Eksperimenter i denne Retning; i nøjagtig ensartede Kummer saaede han de samme Slags Frø i Sand, Bomuld, Savsmuld, Svampe, Uld og i Bladene af en Bog for at iagttage Resultaterne. Paa et af Bradts Billeder fra hans

[1] KILDER:

Breve til Charles Bonnet i Universitetsbiblioteket i Genève (utrykte).
Familieoptegnelser om Slægten de la Rive (utrykte).
Private Meddelelser fra Mr. Le-Fort Diodati i Genève.
Breve i Kunstakademiets Arkiv og Forhandlingsprotokol (delvis utrykte).
F. L. Mourier: Henrik Plötz (i »Iris og Hebe« 1809).
J. C. Fick: J. F. Clemens (1851). Materialet til denne Bog findes i den Weilbachske Samling paa det kongelige Bibliotek og er langt fyldigere end Bogen; det siges at være optegnet efter Clemens' mundtlige Beretning og bærer Præg af at være samtidig med denne; det citeres derfor i Artiklen som »Clemens' Meddelelser«.



Jens Juel: Jac. Vernet. Universitetsbiblioteket, Genève.

Hjem i Genthod ser man hele Arrangementet paa Terrassen foran Huset og ham selv i fuldt Arbejde.

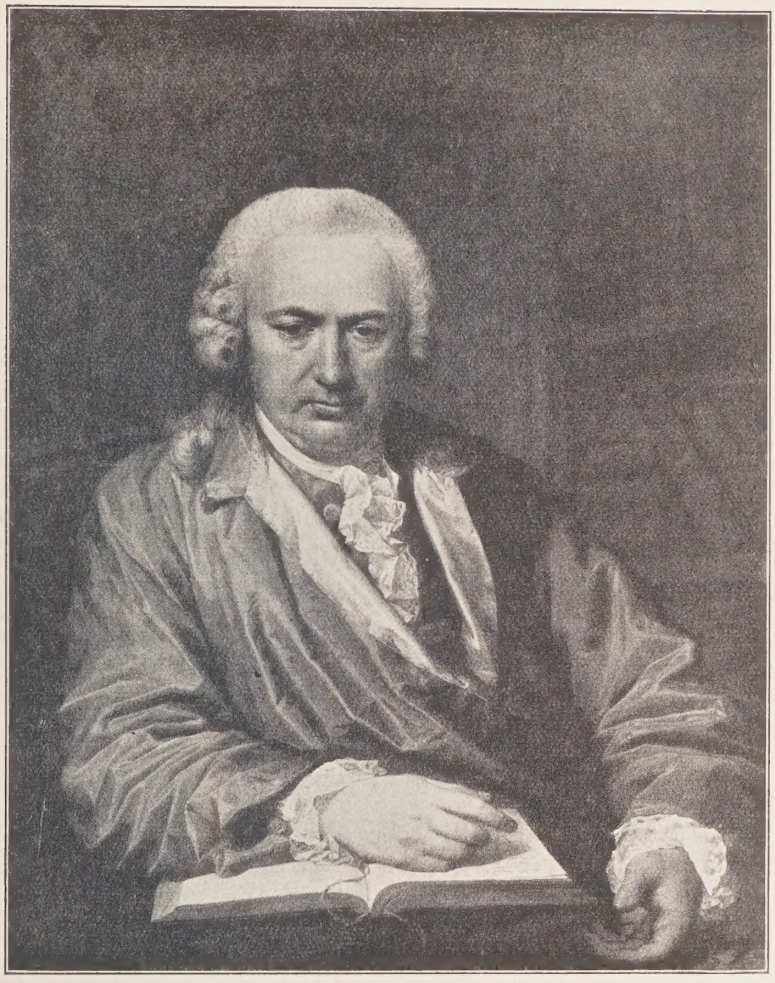
Derfra gik Bonnet over til Studiet af Bladenes Betydning for Plantens Liv og udgav i 1754 »Recherches sur l'usage des feuilles dans les plantes«, men hans svage Øjne lagde ham bestandig større Hindringer i Vejen for Naturstudier, og han vendte sig mere og mere til philosophiske Emner. I 1760 udgav han »Essai analytique sur les facultés de l'âme«, der blev trykt i København og dediceret til Frederik V. Spørgsmaalet om Liv, lige fra Insekternes og Plantenes til Menneskenes, havde altid optaget Bonnet, og dette i Forening med hans stærke personlige Religiøsitet førte ham ind paa Studier

Mme Charles Bonnet. Privateje, Genève.

over Sjælens Udødelighed, og han blev i Kraft af sin udprægede Personlighed og den store Anseelse, han nød baade i Genève og i videre Kredse, et Samlingspunkt for den Aandsretning, der rejste sig i Opposition mod Naboen i Ferney, Voltaire. Bonnet optog en philosophisk Debat med Voltaire, og denne behandlede ham med sin sædvanlige Overlegenhed. I et Brev til Jac. Vernet, dat. 25. August 1761, skriver han f. Eks.: »Je n'ai point lu l'âme de Mr. Charles Bonnet,[1] il faut qu'il y ait une furieuse tête sous ce bonet lá;[2]

[1] »Essai analytique sur les facultés de l'âme«.

[2] Bonnet bar til daglig en for ham ejendommelig Hue paa Hovedet, der ses paa flere af hans Billeder.



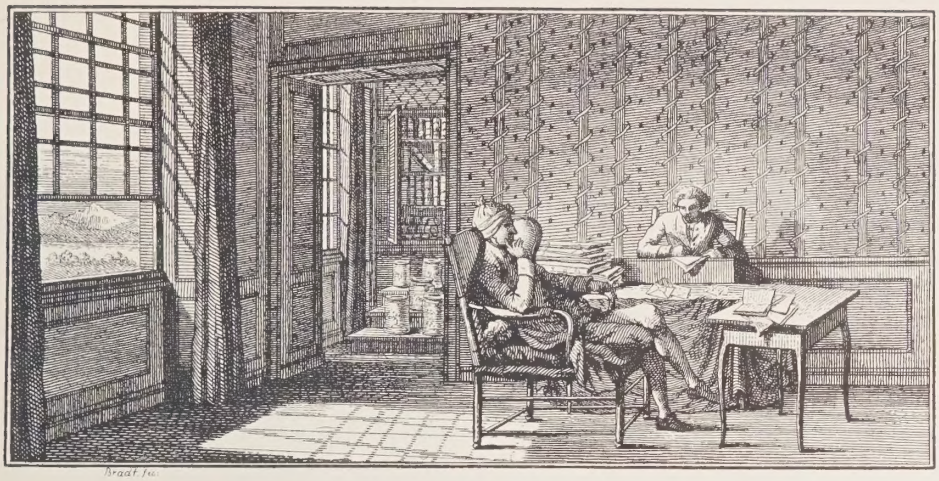
Charles Bonnet. 1777. Universitetsbiblioteket, Genève.

si l'ouvrage est aussi bon que vous le dîtes, je serai fort aise qu'il ait trouvé quelques nouveaux mémoires sur l'âme; le 3ième chant de Lucrèce me paraissait avoir tout epuisé; je n'ai pas trop actuellement le temps de lire des livres nouveaux . . .« Men Voltaires Haan snarere styrkede end svækkede Bonnets Anseelse i de genfiske Kredse, hvor den Voltaireske Tankegang aldrig vandt Indgang.

Charles Bonnets Privatliv formede sig saaledes, at han til sit 35te Aar var ugift, indtil en Ven paatog sig at skaffe ham en Hustru og bragte ham i Forbindelse med Marie de la Rive, en Datter af Borgmesteren i Genève Horace Bénédict de la Rive. Denne ejede en smuk Ejendom i Genthod, en Mils Vej uden for Byen; han testamenterede

denne til sin Datter, og her boede Charles Bonnet og hans Hustru lige til deres Død. Ægteskabet synes at have været lykkeligt og at have skabt for Bonnet de skønne fredelige Omgivelser, der passede saa godt til hans Naturel. Madame Bonnet skildres iøvrigt i Familiens Papirer som en aparte Dame, meget svagelig og uligevægtig; hun opholdt sig helst i en lille Salon i Stueetagen, hvor hun var omgivet af Katte, Aber, Papegøjer og andre Dyr; Vinduerne blev kun ganske undtagelsesvis aabnede, og Salonen var med sin Støj og daarlige Luft et yderst ubehageligt Opholdssted for andre end hende selv. Hun elskede at blive smigret, og i de danske Kunstneres Breve til Bonnet er Hyldesten til hans Frue, selv naar man tager Hensyn til Tidens Sprogbrug, saa anstrengt, at man forstaar, den har været paakrævet. Plötz har tegnet hendes Portræt, der findes i Kobberstiksamlingen, og Jens Juel, som hun synes at have sat Pris paa, har malet et Billede af hende, der findes paa Valavran ved Genève. Et Indtryk af Juels gode Forhold til Husets vanskelige Frue faar man i et af Bradts Billeder i den store Udgave af Bonnets Værker. Det forestiller Genthod's Have, hvor Bonnet sidder i Verandaen og anstiller Iagttagelser over sine Bier, mens Fruen, en ældre, fyldig Dame, spadserer i Haven med Juel, der galant holder Hatten i den ene Haand, mens han med den anden holder Parasollen over hende.[1] Naar man fra Madame Bonnets Enemærker gik op i Charles Bonnets Værelser paa første Sal, kom man baade legemligt og aandeligt til at aande i renere Luft. Et andet af Bradts Billeder i Bonnets Værker viser denne siddende i sin hyggelige Lænestol med sin mærkelige Hue paa Hovedet; Ryggen vender han mod Lyset, da hans svage Syn ikke taaler det stærke Solskin, der strømmer ind gennem et stort, aabent, engelsk Vindue, og som spiller i Mt. Blancs hvide Top, som man ser i Baggrunden; Døren staar aaben til hans Bibliothek, og han sidder og dikterer et af sine mange Breve til sin Sekretær. Jens Juels skønne Maleri af ham, der senere skal omtales, bærer iøvrigt tilstrækkeligt Vidnesbyrd om den kloge, harmoniske Karakter, som man ogsaa lærer at kende gennem hans Breve. Hvad han som Menneske betød for alle, baade gamle og unge, der kom i Berøring med ham, skimter man gennem Brevenes mange snørklede, overdrevne Udtryk. Han havde selv ingen Børn, men han har haft en sjælden Evne til at forstaa unge. Jens Baggesen, Louise

[1] I Clemens' Meddelelser siges det ikke, at det er Juel, der spadserer med Mme Bonnet, men blot »en Person«; det er dog sandsynligt, at Familietraditionen her har Ret.



Charles Bonnet i sit Arbejdsværelse i Genthod. Kobberstik i Bonnets »Œuvres«.

Stolberg, Adam Moltke kalder ham i deres Breve med Forkærlighed »mon père«.

De danske Kunstnere, med Undtagelse af Juel, fra hvem der ingen Breve findes, bruger, som det straks skal ses, ikke mindre stærke Ord for at udtrykke deres Hengivenhed for Bonnet.

Af de danske Kunstnere var Heinrich Plötz den første, der kom i Forbindelse med Bonnet. Allerede i Begyndelsen af 1770erne kom han til Genève. Han var dengang Musiker, men maatte paa Grund af Sygdom opgive sin Fløjte og begyndte nu at dyrke Miniaturmaleriet, der stod højt i Byen. I 1775 malede han et vellykket Portræt af Mr. de la Rive, Madame Bonnets Broder, og dette førte til, at Charles Bonnet Aaret efter optog ham i sit Hus for en fast aarlig Gage, for at han skulde udføre Plancher til hans naturvidenskabelige Værker. Plötz blev der i 17 Aar til efter Bonnets Død 1793, og der sluttedes et varmt Venskab mellem de to Mænd. Plötz hjalp ogsaa Bonnet med hans botaniske Forsøg; paa et af Bradts Billeder ser man ham travlt optaget af at opbinde Grene paa Forsøgstræerne. Desuden beskæftigede han sig med mekaniske Opfindelser, bl. a. omtales en Physionograph; denne Virksomhed skaffede ham senere Stillingen som Hofmekanikus i Danmark.

Han synes at have været et betydningsfuldt Bindeled mellem Bonnet og de danske; i Brevene fra Grevinde Stolberg og Baggesen sendes der stadig varme Hilsner til »vor Landsmand Plötz«, og Clemens holdt flere Aar efter sit Ophold i Genève Forbindelsen

med Bonnet vedlige gennem ham. Det var ogsaa Plötz, der oprindelig bragte de fire danske Kunstnere til Genthod.

Charles Bonnet lagde ganske overordentlig Vægt paa at faa smukke og paalidelige Illustrationer til sine Bøger, og da Plötz kendte Clemens' Ry som Kobberstikker, gjorde han i 1776 et Forsøg paa at faa ham, der dengang opholdt sig i Paris, til at komme til Genève og arbejde for Bonnet. Clemens afslog det, da han rejste paa kongeligt Stipendium og kun havde kort Tid tilbage af sin Orlov, og den foretrak han at tilbringe i Frankrig. Men da han i Begyndelsen af 1777 skulde tilbage til Danmark, blev han og hans to Venner, Jens Juel og Simon Malgo, enige om at lægge Vejen over Schweiz for at se dette beundrede Land, og kom saaledes til Genève. Her traf de en dansk Boghandlerfuldmægtig Holm, der var bosat i Byen, og han fortalte straks Plötz om deres Landsmænds Ankomst. Plötz blev saa henrykt der over, at han, som der staar i Clemens' Meddelelser »uopholdeligen [ilede] til Byen, uagtet man forestilte ham, at det alt var saa sent paa Dagen, at han ej kunde andet end komme til at se dem, hvis han vilde tilbage igen, førend Portene lukkedes. Men intet holdt ham tilbage fra at opsøge og forenes med sine Landsmænd. Han aftalede nu med dem et Besøg, som de næste Dag skulde aflægge paa Genthod, hvor de i Mag kunde nyde hinandens Selskab, og kom aandeløs igen tilbage til sit Hjem. Plötz anvendte nu hele sin Overtalelsesevne for at bevæge de tre Kunstnere til at slaa sig til Ro i Genève, men Clemens erklærede, at hans Orlov var udløben, og Juel sagde spøgefuldt, at han ikke »opsatte sin Palet for ringere end 100 Louisdorer«. Men Plötz gav ikke tabt. Juel havde i Paris malet et af sine allerbedste Billeder, et Portræt af Clemens; det laante Plötz og, som det hedder i Meddelelserne viste det »omkring til sine Bekendte og modtog derpaa Bestillinger paa en hel Del Portræter. Højlig glad over saaledes at kunne være sin Landsmand til Nytte og tillige udbrede hans Ære, ilede han til ham og spurgte ham spøgende, om han nu ikke nok vilde opsætte sin Palet for 200 Louisdorer. Juel, der naturligvis ikke havde ventet saadant, undredes over disse Bestillinger og ytrede sin Mistanke mod Alvorligheden heraf, men da han overbevistes derom, tog han med Glæde fat paa Penslen . . .«. Det er ikke vanskeligt at følge Plötz paa hans Fart med Juels Clemens-Billede under Armen. Først hjem til Genthod,

Plötz har midt i 1780erne malet et Miniaturportræt af Bonnet; en daarlig Kopi af Jens Juels Maleri. Det er signeret »Plötz pinxit« og findes paa Nationalmusæet i Stockholm.

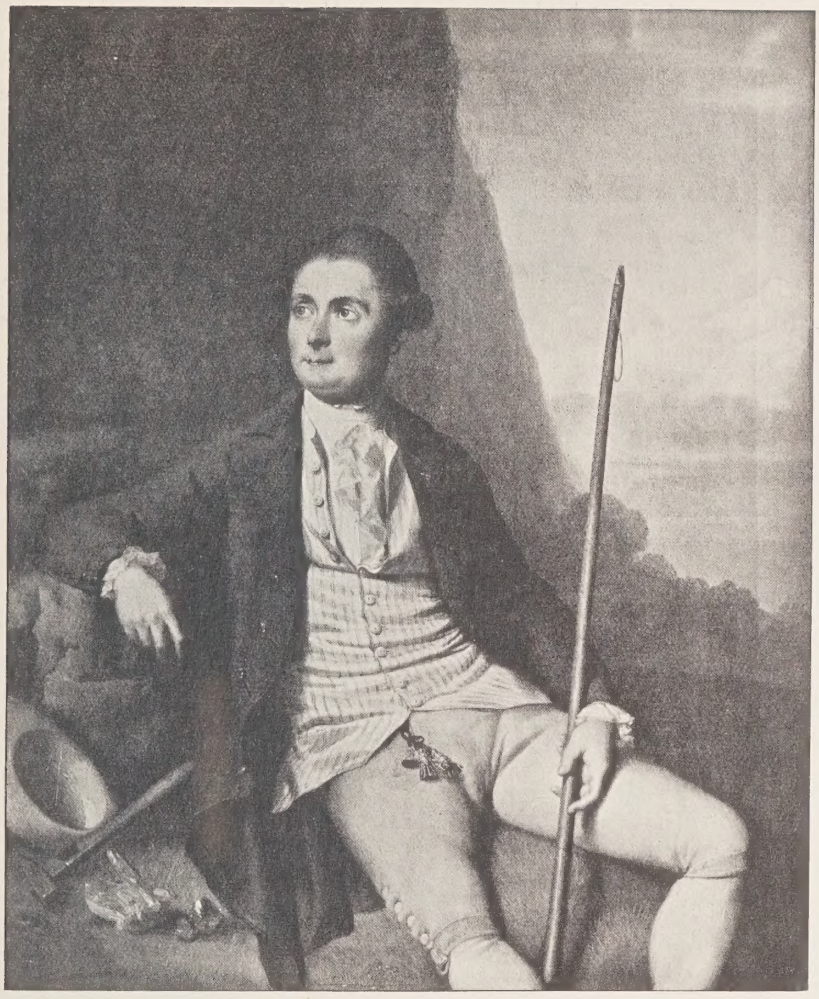
hvor Charles Bonnet i Begejstring derover kasserer det Portræt, en schweizisk Maler havde udført til Titelbladet i hans »Œuvres« og overdrager Juel at male et andet; derefter gennem Parken over til det smukke lille Schweitzerhus, hvor Madame Bonnet's Brodersøn, Horace Bénédict de la Rive, boede med sin unge indtagende Hustru, Madame Susanne de la Rive f. Tronchin, der straks blev begejstret for den fremragende Kunstner; og endelig ned over Bakken til Bredden af Søen, hvor Madame Bonnet's Søstersøn, Professor Horace Bénédict de Saussure, havde sit Hjem. Af disse tre malede Juel Portrætter i det første Aar af sit Ophold i Genève. Oplysende for Begyndelsen af hans Virksomhed er et Brev fra Kammerjunker J. Schøller til Bonnet dat. Bern. 5. Sept. 1777, hvori det hedder: »... Enfin Mons. Juul est arrivé à Genève, on m'a mandé l'agréable nouvelle, qu'il a commencé à tirer Votre Portrait, je souhaite beaucoup, qu'il soit digne de Vous, Monsieur, et du Peintre, l'opinion et la connoissance que j'ai des talens supérieurs de Mons. Juul ne me laissent aucune doute de la bonté du Portrait; d'aprés une aussi bonne peinture, le Graveur doit absolument bien réussir, je vous pris de reçevoir mes remercimens comme un Danois de ce que vous avez voulu fournir encore une occasion à mon Compatriote de se faire connoitre avantageusement dans le monde. Je ne sais pas si Mons. Juul a été assez heureux de commencer à tirer le Portrait de Madame la Rive, on me l'a écrit comme une chose encore incertaine; je plains bien mon Compatriote s'il a mis la main à l'ouvrage, il veut lutter contre la belle et fraiche nature, son pinçeau assez hardi n'en vient pas à bout; le combat est trop inegal, cependant je ne desespère pas tout à fait, mon Compatriote a de courage. Avouez-moi, Monsieur, qu'il a été reservé aux Dames de tout temps d'étre les Protectrices des Sciences et des Arts, elles encouragent les talens, qui souvent sans leur Protection et Encouragement auroient été oubliés et negligés, à peine Mons. Juul est-il arrivé à Genève qu'un sort aussi doux lui est destiné . . . .«

Juels Hovedværk i Genève var Billedet af Charles Bonnet, der med Rette vakte megen Opsigt og megen Beundring. Det viser Philosophen klædt i en Slobrok af changeret Silkestof med Kalvekryds og Manchetter af hvide Kniplinger. Han sidder foran et Bord med en opslaaet Bibel, hvorpaa hans ene Haand hviler; han er hensunken i dybe Betragtninger over det, han har læst, og det var navnlig dette Udtryk af Eftertanke, der vakte Samtidens Beundring.

Saussure paa Vandring i Gletscherne. Kobberstik af Bradt.

I Clemens' Meddelelser forklares det med, at Bonnet hver Morgen plejede at læse et Stykke i Biblen »og da at tænke over samme«; det er dette Øjeblik, Juel har valgt at gengive, og Clemens har i sit Stik efter Maleriet yderligere understreget det, idet han har gengivet Teksten i Biblen langt tydeligere end Juel, ja saa skarpt at man med blotte Øjne kan læse, at den er opslaaet paa Pauli første Brev til Korinthierne 15. Kap., hvori der tales om Opstandelsen; dette Sted var valgt med særligt Henblik paa Bonnets philosophiske Studier. Bonnet skriver selv i Fortalen til »Œuvres« om Billedet: »M. Juel m'a peint tandis que j'étois enfoncé dans une profonde méditation sur la restitution et le perfectionnement futurs des Etres vivans. On sent assez que ce caractère méditatif n'étoit pas facile à rendre, mais rien n'est difficile aux grands talens que le génie inspire . . .«; lidt senere kalder han ham »den ny van Dyck«.

Efter dette Billede fremstillede Clemens det Stik, der pryder Kvartudgaven af Bonnets Værker. Maleriet blev i Bonnets og hans Hustrus Eje til deres Død, saa arvedes det af Bonnets Søster, der i 1797 forærede det til Universitetsbibliotheket i Genève, hvor det findes i den smukke Malerisamling i Ami-Lullin Salen. Da Charles Bonnet d. 30. Nov. 1778 blev udnævnt til Æresmedlem af Kunstakademiet i København, lod han Juel, der endnu opholdt sig i Genève, muligvis endog i Genthod, male en Replik af Billedet, som sendtes til København, hvor den findes paa Akademiet. Desuden



Horace-Bénédict de Saussure. 1778. Universitetsbiblioteket, Genève.

findes der i Genève en Gengivelse af Maleriet. Da Christian VIII nemlig paa sin Udenlandsrejse som Tronfølger kom til Genève ca. 1823, nød han bl. a. Gæstfrihed hos Horace Bénédict de la Rive Tronchin, der havde arvet Ejendommen i Genthod. Christian VIII, der var en stor Beundrer af Bonnet, og som gærne vilde vise Mr. Tronchin en Opmærksomhed, lod efter sin Hjemkomst Juels Billede paa Akademiet kopiere og sendte ham det med følgende Brev dat. København d. 22. Dec. 1823: »Depuis mon retour en Danemark je me suis occupé à faire prendre une copie exacte du beau portrait du célèbre Bonnet par Juel, que nous possédons à notre Académie des Beaux-Arts. Ce travail vous était destiné et je me flatte qu'il

vous sera agréable de le posseder à Genthod. Veuillez en même temps vous rappeler de celui qui vint pour la première fois en cet endroit admirateur de Bonnet, comblé des bontés de son successeur à Genthod et emportant le souvenir le plus agréable des heures qu'il y passait avec vous et les vôtres . . .«. Dette Billede ejes af en af Tronchins Efterkommere, Mr. Gaston Pictet paa Valavran ved Genève, hvor det mærkeligt nok nu er havnet vis à vis det Portræt Juel i sin Tid malede af Madame Bonnet. De næste Billeder, Juel malede i Genève, synes at have været 2 Portrætter af Madame de la Rive, som allerede omtales i Schøllers Brev. Det ene, en Pastel, ejes nu af Mr. Henri Tronchin og findes paa Bessinge ved Genève, det andet, et Oliemaleri, af Professor Dr. Prévost i Genève. Den unge, beundrede Frue er paa begge Billeder fremstillet siddende i en Sofa, der er betrukket med mørkerødt og gyldent, stribet Silkestof, mens hun selv er klædt i hvidt og lyseblaat Silke, draperet med et hvidt Kniplingsschawl, men Portrætterne er iøvrigt ret forskellige. Fra 1778 kender vi af Juels Produktion Maleriet af Saussure, der bærer dette Aarstal og findes i Ami-Lullin Samlingen paa Universitetsbibliotheket. Saussure var en fremragende Naturvidenskabsmand og især beundret af sine Landsmænd som den første, der har besteget Mt. Blanc. Fra sit smukke Hjem ved Genfersøen havde han fra Barn af haft den hvide Alpetop for Øje, og mange Træk fortælles om hans brændende Længsel efter at bestige den, indtil han endelig gennemførte sit dristige Foretagende, første Gang i 1767, anden Gang i 1774 og endelig tredie Gang i Sommeren 1778. Denne sidste Bestigning, som han foretog sammen med to andre genfiske Videnskabsmænd for at samle det sidste Materiale til sin store Bog om Alperne, har sat Fantasien og Begejstringen i Bevægelse i Genève og ikke mindst hos Kredsen i Genthod. Bradt har tegnet Saussure paa Vandring oppe i Gletscherne, en Tegning der bærer tydeligt Præg af, at Bradt kun i Fantasien har set en Gletscher; den blev stukket, sandsynligvis af Clemens, og findes som Vignet i 1. Bind af Saussures Værker (udg. 1779).

En schweitzisk Maler, Saint-Ours, har omtrent samtidigt malet ham stirrende i Ekstase op mod den hvide Bjærgtop. Maaske har ogsaa Juel tænkt i sit Billede at ville gengive Saussure før Bestigningen, hvad et Par Skitser i Kobberstiksamlingen kunde tyde paa, men har bestemt sig om og har malet ham i rolig Hvile, efter at Foretagendet er udført. Hat, Hammer og Bjærgkrystaller ligger ved hans

Mme H.-B. de Saussure. 1778. Privateje, Genève.

Side; han holder endnu Alpestokken i Haanden og sidder med Ryggen mod en Klippevæg, mens Mt. Blanc skimtes i Baggrunden. Som Pendant til dette Billede har Juel malet et Portræt af Mme. Saussure. Hun sidder paa Altanen af deres Villa med Ryggen mod Gelænderet, og mens Klippevæggen er Baggrund for ham, danner en tæt Gruppe af Parkens berømte, store Træer Baggrunden for hende. Samtidig malede Juel et andet Dameportræt i ganske samme Omgivelser og Stilling, ja endog klædt i samme Kjole som Mme Saussure; det forestiller Mme Jean Louis de Budé og er signeret 1778.

Det følgende Aar malede Juel et Billede af Genèves Gesandt ved Ludvig XVI' Hof, Jean Armand Tronchin, sign. 1779. Gesandten er malet i hel Figur, hvilende paa en Høj i Parken ved Foden af et

stort Træ. Hat, Handsker, Ridestøvler og Ridepisk har han lagt fra sig i Græsset, i Baggrunden i et smukt Landskab holder hans Rideknægt med 2 Heste, og allerbagest skimter man Alpekæden. Til dette Billede findes en Skitse i Kobberstiksamlingen, hvor Baggrunden med Hestene og Rideknægten, Højen og Træet er angivne.

I 1779 fik Juel tillige gennem sit Bekendtskab med Saussure Lejlighed til at male Hertug Carl August af Weimar, der, ledsaget af Goethe, den 28. Okt. 1779 kom til Genthod for at besøge Saussure og af ham faa gode Raad for deres Alperejse. Paa Grund af Regnvejr blev Hertugen og Goethe nødt til at blive nogle Dage i Genthod, og Juel blev da opfordret til at male Hertugens Portræt, der nu findes i Weimar, ligesom han udførte en Tegning af Goethe, der havnede i Lavaters physionomiske Samling. Samme Aar udførte Juel en lille Tegning af Charles Bonnet i skarp Profil, der blev sendt til København, for at Clemens derefter skulde udføre et Stik til Titelbladet i Oktavudgaven af Bonnets Værker. Tegningen findes i Kobbersamlingen. Fra 1779 stammer sandsynligvis ogsaa Maleriet af Madame Bonnet. Allerede fra 1778 findes en Tegning af hende fra Juels Haand, der giver et morsomt og livligt Indtryk af hende. Det ejes af Provst, Dr. theol. H. M. Fenger. Om Maleriets Tilblivelse skriver Eleanor Pictet de la Rive i sine »Notes sur ma famille« (1865, utrykte): »Madame Bonnet avait beaucoup de manies et aimait les flatteurs. Un jour, elle se mit en tête de faire faire son portrait par un nommé Juel, peintre danois de passage en Suisse. Juel vint s'établir à Genthod, il plaisait à Madame Bonnet et s'impatronisa si bien dans la maison qu'il y resta douze (!) ans. Enfin la patience de M. Bonnet se trouva à bout: il se fâcha et Juel fut renvoyé. Mon grand-père[1] m'a dit que c'est la seule occasion de sa vie où M. Bonnet se mit en colère. Il y avait certes de quoi!« De tolv Aar beror naturligvis paa en Misforstaaelse, da Juel kun opholdt sig knapt 3 Aar i Genève og i den første Tid boede inde i Byen, hvor Clemens' Meddelelser udtrykkeligt beretter, at Juel og Malgo boede i eet Logi, Clemens og Bradt i et andet, mens Plötz alene bestandig boede paa Genthod; ligesom der fortælles, hvordan de fire Kunstnere hver Lørdag Aften gik til Genthod, blev der Søndag over og Mandag Morgen vendte tilbage til Byen. Derimod er det ikke usandsynligt, at Juel, efter at Clemens og Bradt i Slutningen af 1778 var rejst tilbage til Danmark, en Tid har boet paa Genthod, takket være Ma-

[1] Madame Bonnets Brodersøn H. B. de la Rive.

dame Bonnet's Yndest; men det kan i det højeste have strakt sig over et Aar. At Opholdet skulde være endt med et Brud med Bonnet er muligt, men vi har ingen andre Antydninger deraf end Familieoptegnelserne. At Juel har glædet sig over Genthod's Skønhed og navnlig Udsigten fra Terrassen, fremgaar af, at han har udført flere Billeder derfra. I Høyens Fortegnelse over Juels Værker, udstillet af Kunstforeningen 1828, hedder Nr. 24—26: »Trende Udsigter over Genfer-Søen til Alperne, tagne fra Hr. Bonnets Landsted. Tegninger udførte med Blyant. Tilhører Hr. Mechanicus Plötz«. Og i Auktionskataloget over Juels Samlinger 1803 findes baade et Maleri, »Et Landskab ved Genèver-Søen af Juel«, og en Tegning »Udsigten fra C. Bonnets Terrasse ved Genève af Juel« (maaske en af dem, der senere ejedes af Plötz; Auktionslisten findes ikke) og endelig et Kobberstik »En Udsigt fra C. Bonnets Terrasse ved Genève«. Det sidste er muligvis efter Juels egen, muligvis efter Malgos Tegning.

Foruden det Bonnetske Hjem blev Juel under sit Ophold i Genève ogsaa nøje knyttet til en anden fornem, gammel Genferfamilie, nemlig Diodatis. Den var i Reformationstiden indvandret fra Italien og tog fast Ophold i Genève. En af Slægten er bekendt som Miltons Ven, Genstand for en af hans berømteste Sonetter; en anden stod i Forbindelse med Byron, der i hans Hjem ved Genève skrev 3. Sang af »Childe Harold«; en tredie var Voltaires Læge. Overbibliothekar, Professor i Theologi, Antoine Josué Diodati beboede en Ejendom, Naville, i Vernier ved Genève, og Familietraditionen meddeler, at Juel en Tid boede her og malede en Række Portrætter af Familiens Medlemmer, og det store Antal af disse Billeder, der findes, kunde nok tyde derpaa. Foruden Overbibliothekaren selv malede Juel hans Hustru, Mme Diodati-Rilliet, hans to Svigerdøtre, Mme Diodati-Déjeau og Mme Diodati-Chapuis (af den sidste findes der endog to Portrætter af Juel) og endelig hans to Døtre Marie Antoinette Diodati og Mme Massé-Diodati med sin lille Pige i Armen. Det sidste af disse Billeder er signeret 1780; det maa være udført i Begyndelsen af Aaret og være et af de sidste Billeder, Juel malede i Genève, da han vides at have været hjemme i København de første Dage af April s. A. efter et Ophold i Hamborg, hvor han bl. a. fik Tid til at male Klopstock. Hans Ophold paa Naville maa da sandsynligvis have ligget mellem 2. November 1779, da Hertugen af Weimar forlod Genthod, og Januar 1780.

Endnu nogle Portrætter kendes fra Juels Ophold i Genève: den smukke Præstefrue Mme Jacqueline Sénebier, hvis Billede er signeret 1778, Mme Lullin-Pictet og Mme de Bontemps-Le Fort, samt et Portræt af Mr. Marc Turettini. Alle disse Navne betegner de højeste sociale Kredse i Genève, Slægter, der i Hundreder af Aar aandeligt og politisk har hersket i den lille By, og som for en stor Del gør det endnu. Billederne bærer Vidne om, at Personerne og Maleren i lige Grad har frydet sig over de rige, raffineret elegante Dragter og fine Ansigter. I disse Kredse er Juel blevet skattet og feteret, og man kan ikke lade være at drage en Sammenligning mellem dem og den lille Kreds, hvor han først fik Fodfæste i Byen, Familien Holms Hjem; mellem de fornemme Damer og den lille Boghandlerdatter, der trods alt kom til at spille en saa stor Rolle i hans Liv.

En nok saa kort Skitse af Juels Ophold i Genève vilde være misvisende, hvis man ikke omtalte hans Forlovelse; men vor Viden om denne Episode i hans Liv støtter sig kun paa Clemens' Meddelelser, der synes ret modstridende med Juels senere Handlinger, hvad der gør Forholdet noget dunkelt. De 4 danske Kunstnere kom under deres Ophold i Genève meget i den førnævnte danske Boghandlerfuldmægtig Holms Hjem. Han var gift med en schweizisk Dame og havde en nydelig, ung Datter, som blev forlovet med Juel. Paa Kunstmusæet findes baade et Maleri og en Tegning af hende fra Juels Haand. Meddelelserne tilføjer imidlertid, at det var »Et Parti, der mere blev sluttet ved Moderens Snildhed end ifølge Juels Tilbøjelighed, og som derfor senere opløstes«, nemlig ved Juels Hjemrejse. Dette har Familien Holm enten ikke kunnet eller villet forstaa, og da Clemens 1781 rejste hjem fra Paris, hvor han havde holdt Bryllup med sin franske Forlovede, mødte han i Frankfurt Holms, der var paa Rejse til Danmark »for at faa Giftermaalet istandbragt mellem Datteren og Juel«. Han tilføjer, at da Holm saa, at Clemens var rejst til Paris efter sin Brud, blev han fortrydelig over, at Juel ikke havde gjort noget lignende, men Clemens understreger atter, at Juel virkelig havde brudt Forbindelsen inden Afrejsen fra Genève. I Kiel blev Frk. Holm syg og døde. At Juel skulde have været ganske ligegyldig for hende modsiges bl. a. af, at han hele sit Liv bar hendes Miniaturportræt, som han selv havde malet, om sin Hals, og at han opkaldte sin første Datter efter hende og lod hende opdrage hos Holms, som han havde skaffet Inspektørstillingen ved Fødselsstiftelsen, og som han stadig stod meget nær.

Susanne Holm. Kobberstiksamlingen.

Med Hensyn til den unge Frk. Holms Fornavn har der foreligget en Misforstaaelse. Juels Datterbørn, Frkn. Eckersberg, kaldte hende Julie og har betegnet hendes Portræt paa Kunstmusæet saaledes, og Juels ældste Datter bar ogsaa dette Navn, idet hun hed Elisabeth Cathrine Julie Juel. Weilbach anfører endvidere en Replik af Fru Gyllembourgs Skuespil »De Forlovede«, der angiver det samme Navn. »Saa stille, saa ædelt, sørgede ogsaa den danske Maler Juel for sin første Brud, den smukke, franske Pige, som fulgte ham til hans Fædreland, og som Døden berøvede ham, inden hun blev hans Hustru. Hun hed Julie, ligesom De«. Nu viser det sig imid-

lertid af en Attest fra Kirkeraadet i Genève[1], som udstedtes for Familien Holm, da de forlod Byen, at deres eneste Datter hed Susanne Elisabeth Holm. Attesten er udstedt i Genève d. 10. Aug. 1781, og hun angives at være 20 Aar gammel. Hun er sandsynligvis død i Slutningen af 1781, thi da Holms d. 24. Jan. 1782 ansøger om Confirmation paa deres Testamente, betegner de sig som barnløse. Traditionen om Opkaldelsen har altsaa Ret paa en anden Maade. Juels ældste Datter, Eckersbergs første Hustru, bar ganske rigtig Frk. Holms Navn Elisabeth, og desuden bar hans yngre Datter, Eckersbergs anden Hustru, hendes andet Navn Susanne.

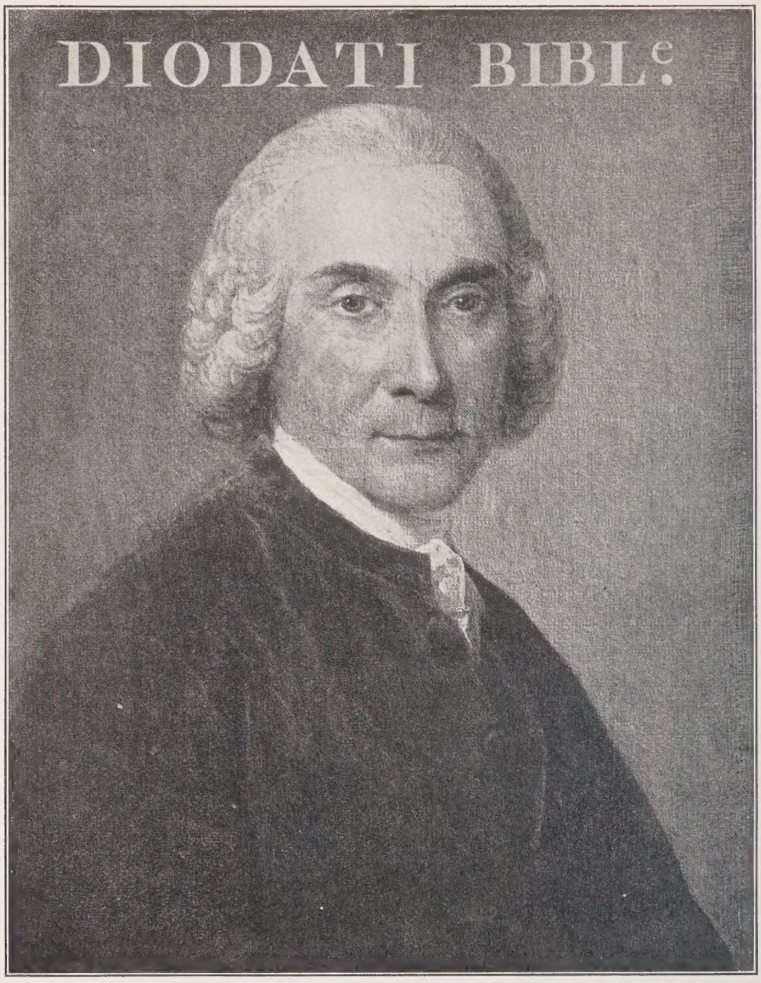
Misforstaaelsen synes at være fremkommet ved, at den ældste Frk. Juel kaldtes med Navnet Julie, og, sammenholdt med Traditionen om Opkaldelsen, førte man dette Navn tilbage til Frk. Holm, der var død 9 Aar før Juels Ægteskab. Fru Gyllembourgs Skuespil er skrevet ca. 50 Aar efter Frk. Holms Død og bygger naturligvis paa Familietraditionen, der ogsaa, som det vil ses, paa det Tidspunkt havde faaet et smukkere romantisk Skær end Clemens' Beretning.

Juel var naturligvis den mest beundrede af de danske Kunstnere, men ogsaa Clemens udførte udmærkede Arbejder i Genève og var ikke mindre anerkendt og afholdt. Bonnet kom straks til at holde af ham og tilbød ham at stikke Titelbladet til Kvartudgaven efter Juels Maleri i Stedet for det, han havde tænkt at lade udføre i Paris, men Clemens' Orlov udløb d. 30. Juni 1777, og da han fra Paris havde ansøgt Akademiet om Forlængelse for at udføre Arbejder til Optagelse i det franske Akademi, var det blevet afslaaet, saa der var ikke megen Udsigt til at opnaa det nu. Bonnet var imidlertid meget ivrig; han benyttede sine danske Forbindelser, skrev til A. P. Bernstorff, som han nylig havde vist en Tjeneste ved Optagelsen af et dansk Statslaan, og opnaaede gennem denne, at Arveprins Frederik, Akademiets Protektor, d. 17. Sept. 1777 erklærede, at »da Mr. Bonnet indstændigt har begæret, at Clemens til at fuldende dette Arbejde [at stikke Billedet] maatte faa Tilladelse til at opholde sig i Genève endnu nogen Tid, har Hans Majestæt Kongen ikke villet afslaa en Begæring, som gør vor unge Kunstner Ære . . .«, men han tilføjer, at han maa »komme hjem senest Januar 1778, uden at videre Udsættelse kan have Sted«. Clemens blev lige saa forundret som glad og tog med Iver fat paa Arbejdet, men da han umuligt kunde blive færdig til Januar 1778, maatte Bonnet atter benytte

[1] Findes i Rigsarkivet i Bilag til Enkekassen.

Jean-Armand Tronchin. 1779. Privateje, Genève.

sin Indflydelse for at faa hans Orlov forlænget. Han henvendte sig denne Gang til Wiedewelt, der svarede smigrende og smigret d. 9. Maj 1778 »... l'acceuil dont Mr. Clemens s'est rendu digne dans ses voyages, répond parfaitement à mon attente; cependant Votre obligeante lettre confirme agrèablement ma bonne opinion de lui. Par le vif intérêt que je prends au sort de ce jeune artiste je lui fais un gré infini de sa grande application à son art; surtout, Monsieur, je lui fais bon gré de m'avoir procuré l'honneur de faire votre connoissance. Je veux certainement beaucoup de bien à Mr. Clemens et je me flatte qu'il en est persuadé lui-même; malgrè cela comme



Antoine-Josué Diodati. Universitetsbiblioteket, Genève.

on n'est pas toujours maitre de mouvements de son cœur, je pourrois lui envier le bonheur qu'il a de vous voir et de vous entendre. Le premier conseil que je lui donnerai sera de saisir toutes les occasions pour écouter attentivement le grand homme et d'en rendre compte à ses concitoyens des qu'il sera de retour dans sa Patrie; de cette manière il profitera en nous instruisant . . .«

Wiedewelt opnaaede da ogsaa, at Arveprinsen den 6. Maj 1778 tilskrev Akademiet, »Efter den berømte Bonnets indstændige Forlangende maa Clemens endnu blive ude i 4 Maaneder«. Akademiets Sekretær Cornelius Høyer sendte Meddelelsen til Bonnet d. 9. Maj og tilføjede, »Il est bien flatteur pour ce jeune artiste d'avoir

Mme Diodati-Rilliet g. m. A.-J. Diodati. Privateje, Genève.

eu le bonheur, Monsieur, de faire Votre connoissance et de vous avoir des obligations; il n'y a pas un seul de nous qui ne souhaite de partager avec lui cet avantage; car rien n'est plus doux que de devoir de la reconnaissance à celui que tout le monde respecte . . .«

Clemens' Stik blev færdigt i Løbet af Sommeren 1778; det spredtes vidt om og blev meget beundret; bl. a. gav Bonnet sine unge Medarbejdere nogle Eksemplarer med til Uddeling blandt hans Venner, og Louis Bradt skriver fra København d. 21. Novbr. 1778 om sin Hjemrejse fra Genève: »J'ai presenté votre Portrait à Monsieur Lavater dont il était beaucoup charmé. Je pense qu'il vous a écrit concernant celui . . A Berne j'ai fait un present de votre Portrait à un libraire et ceci l'a donné sans doute à Monsieur Hal-

Mme Diodati-Chapuis. Privateje, Genève.

ler. Je ne puis pas autrement comprendre, d'ou il l'auroit reçu. J'espère que vous n'en êtes pas offensé . . .«

Om Lavaters Modtagelse af Billedet, fortæller Clemens' Meddelelser, at han vel blev meget glad over det, da han længe havde staaet i Brevveksling med Bonnet uden at have set ham, men at han fandt det mærkeligt, at en Kunstner kunde fejle saa meget i Ligheden, da hans physionomiske Videnskab havde vist ham, at Bonnet maatte se helt anderledes ud, og han gennemgik derefter, hvilke Fejl Kunstneren maatte have begaaet.

Clemens skriver efter sin Hjemkomst om Billedet d. 5. Nov. 1778 »Tous sont enchanté de votre portrait et si j'en avois eu dix fois au-

Mme Diodati-Chapuis. Privateje, Genève.

tant d'exemplaires que vous avez eu la bonté de m'accorder, ils seroient été placer au premier jour de mon arrivé ici . . .«

Da Bonnet ogsaa havde Brug for et Portræt til Oktavudgaven af sine Værker, udførte Clemens til dette Formaal en lille Profiltegning, som han stak i 1778, men den maa ikke have tilfredsstillet Bonnet, der, efter at Clemens var rejst hjem, fik Juel til at udføre en anden Tegning, som sendtes til København, hvor Clemens med Glæde udførte det Stik, som findes i Oktavudgaven. Clemens skriver d. 29. Maj 1779 til Bonnet om dette Arbejde: »Mes ouvrages jusqu'à présent ne sont pas pour augmenter mon burin, excepté votre profil, fait par notre brave Juel, avec quel je me occupe avec un vrai plaisir; et s'il me tiendra encore un mois de plus, vous voudrais bien

Mme Lullin-Pictet. Privateje, Genève.

m'excuser à cause du désir de le bien faire et d'autres choses qui me l'interrompu . . .«. Sin Glæde over at arbejde efter Juels Billeder udtrykker han lidt senere i samme Brev: »Il est vrai mon cher monsieur que votre portrait m'a mis sur un théatre très favorable, et je désire fort d'y répondre à l'avenir. Si Mons. Juel savoit combien qu'il pouroit y contribuer de son pinçeau de me procurer des pareilles occasions, il ne tarderoit point de retourner pour lui même autant que pour moi, s'il ne veut que je viens de lui chercher. S. M. la Reine m'a dit en propre terme »Si notre Juel fut ici nous poserons très volontier pour notre portrait et vous le graverez . . .«.

Mme Massé-Diodati. 1780. Privateje, Genève.

Clemens kom ligesom Juel i Berøring med hele den Bonnetske Vennekreds og kom bl. a. meget i Philosophen og Zoologen Abraham Trembleys Hjem. Han tegnede og stak i 1778 et Medaillon-Billede af denne Mand, og et Brystbillede af samme er signeret »dessiné par Clemens, gravé par Tardieu«. Desuden var han iøvrigt beskæftiget med, sammen med Louis Bradt, at udføre Illustrationerne til Bonnets »Œuvres«.

Bradt kom til Genève i Sommeren 1777 og sluttede sig straks til de andre danske Kunstnere; han kom til at bo sammen med Clemens og blev snart introduceret hos Bonnet. Denne opfordrede ham til at udføre nogle Vignetter til sit Værk, og Bradt tog fat paa Ar-

Mme de Bontemps-Le Fort. Privateje, Genève.

bejdet. Han tegnede en Del, men da det ikke gik for ham at stikke dem i Kobber, fik han Clemens til at hjælpe sig, og der begyndte et Samarbejde mellem de to, som gør det vanskeligt at udrede, hvad der skyldtes den ene og hvad den anden. Af de 23 Vignetter bærer 19 Bradts Signatur, mens 3 er usignerede og kun en bærer Clemens' Navn, men Clemens' Meddelelser siger, at Bradt vel har tegnet de fleste af Billederne, dog med Undtagelse af de to, der forestiller Bonnets Barndomshjem og hans Ejendom i Genthod, men at han kun har stukket et Par af de ubetydeligste og faaet Clemens til at udføre alle de øvrige. (I en af Ficks Optegnelser siges det endogsaa,

Marie Antoinette Diodati. Privateje, Genève.

at Clemens har stukket alle Vignetterne.) Fick siger ogsaa, at Clemens kun fik Halvdelen af Betalingen for Arbejdet og tillod Bradt at signere dem alene og tilføjer nogle Ord om, at denne Beskedenhed og Velvilje karakteriserer den sande, store Kunstner, og at Clemens gjorde det for ikke at standse Bradts eneste Erhvervskilde, der gjorde det muligt for ham at blive i Genève, hvad der synes at tyde paa, at Sagens rette Sammenhæng ikke har været kendt i Samtiden. Paa den anden Side er det netop Bradts Emnevalg og Kompositioner, Bonnet berømmer i Fortalen, hvor han skriver om Kunstnernes Arbejde: »Ce que le pinceau du nouveau van Dick avoit si

Mme Jacqueline Sénebier. 1778. Privateje, Genève.

supérieurement exécuté ne l'a pas été avec moins de succés par l'admirable burin de son ami Mr. Clemens et leur ami commun Mr. Bradt a mis dans les vignettes et dans les culs de lampes de sa composition cette intelligence et ce goût qui caractérisent ses productions . . .«. Det er ogsaa interessant at se, hvor Opholdet i Genthod har præget Bradts Frembringelser. Stedets skønne Beliggenhed og Hjemmet med Bonnet og hans Gerning fortrænger Gang paa Gang de obligate allegoriske Fremstillinger, der sømmede sig som Illustrationer til videnskabelige Afhandlinger. Man finder de førnævnte Billeder af Bonnet i hans sollyse Arbejdsstue, ved Insekterne paa Verandaen, mens Fruen og Juel spadserer i Haven, og

Mme Diodati-Déjeau. Privateje, Genève.

paa Terrassen, hvor han eksperimenterer med sine Planter. Den vide Udsigt og de smukke Trægrupper, der stadig kommer frem paa hans Smaabilleder, fører ogsaa uvilkaarligt Tanken hen paa Haven i Genthod. Bradts Glæde over Opholdet i Genève og Arbejdet hos Bonnet udtrykker han i et Brev efter sin Hjemkomst dat. 21. Nov. 1778 saaledes: »Pardonnez-moi, Monsieur, que je vous écris si tard. L'arrangement de mes affaires m'a jusqu'ici empêché d'avoir l'honneur de vous temoigner, combien d'obligation je vous ai de toutes les bontés dont vous m'avez comblés. Quels bontés et quels heureux jours, que j'ai passé chez vous, les plus heureux de toute ma vie . . .«. Han har vist sine Vignetter til Enkedronning Juliane Marie og Guldberg, og de syntes om dem; og han beder Bonnet, naar

Marc Turettini. Privateje, Genève.

han skriver til Guldberg at nævne hans Navn, da det vil styrke hans Position i denne formaaende Mands Omdømme.

For Clemens fik Opholdet i Genève og Samlivet med Bonnet en endnu større Betydning, baade for hans personlige Udvikling og for hans Renommé som Kunstner. Han udtrykte det selv smukt i Breve til Bonnet efter sin Hjemkomst. Det første Brev dat. 5. Nov. 1778 begynder saaledes: »C'est la reconnoissance autant que le devoir qui m'interrompt ma silence, c'est votre Philantrophie qui me donne cette liberté de vous communiquer mon Etat et mon Système actuel et de vous remercier pour la satisfaction que vous m'avez procuré dans ma Patrie. Les fruits de votre noble coeur, mon chere monsieur, m'ont dicté les paroles envers mes supérieurs dans

Mme Jean Louis de Budé. 1778. Privateje, Genève.

les moments que j'ai eu l'honneur de les être présenté; même le Protecteur de notre Académie son Altesse Royale le Prince Frédéric y trovait un plaisir singulier d'adresser son attention à vous et vos bonnes actions, et le nombre est sans compter de ceux, qui prennent part à mon séjour agréable auprés d'un philosophe dont que le sentiment est aussi admirable comme connu . . .« Da han nogle Maaneder senere opnaaede Stillingen som Hofkobberstikker med fast aarlig Gage, skrev han til Bonnet d. 29. Maj 1779: »C'est donc avec vous, mon cher monsieur, que je dois partager le plaisir du changement de mon état; c'est l'occasion, sans doute, d'une si heureuse connoissance avec vous, qui a tourné mon destin plutôt que

j'ai cru . . .« Endelig mange Aar efter, den 23. Februar 1787 sender han Bonnet sit Stik af Sokrates »puisque c'est un de ceux avec lequel vous avez le plus d'analogie«, og han begynder dette Brev saaledes, »qui a eu l'avantage de vous connoître personnellement ne vous oublie jamais, quoiqu'il puisse paroître vous négliger . . .«

Bonnet satte paa sin Side stor Pris paa de danske Kunstnere, baade personligt og kunstnerisk, og gjorde alt for at skaffe dem den Anerkendelse, han mente, de fortjente. I Fortalen til sine Værker skriver han om dem: »Trois artistes danois qui séjournent à Genève depuis l'année dernière et qui ne font pas moins recommandables par leur caractère moral que par la supériorité de leur talents ont bien voulu se prêter avec empressement aux désirs des Editeurs et enrichir cette collection de mes œuvres des excellentes productions de leur génie . . .« og da han den 11. Juni 1779 tilsendte Akademiet i København de tre første Bind af sine Værker, udtalte han det samme og tilføjede, at han haabede Akademiet vilde værdsætte og belønne dem. En særlig Kærlighed synes han at have næret for Clemens, og han giver ham det smukkeste Skudsmaal i et Brev til Corn. Høyer dat. 13. Juni 1778, hvori han takker for Forlængelsen af Clemens' Orlov. Han skriver: »Dès que j'ai connu M. Clemens je n'ai pas fait moins cas des qualités de son cœur que de ses grands talents et je ne puis assez féliciter votre Académie de posséder un sujet d'un mérite aussi distingué. C'est un excellent garçon, plein de modestie, de douceur et de désintéressement, toujours occupé de ses devoirs et toujours animé du désir vif de mériter par de nouveaux efforts les sufrages des Maîtres de l'Art. La gravure de mon Portrait est un chef d'œuvre, qui ne pourra manquer de les obtenir; et il me tarde que ce beau morceau soit mis sous vos yeux et sous ceux de vos habiles confrères. Le Burin semble le disputer ici au pinceau; et à quel pinceau! à celui de M. Juel, qui fait tant d'honneur à votre Patrie. Ce sera donc un grand ornement de mes œuvres, que cette gravure de votre Phydias et les agréables Vignettes de son ami et compatriote M. Bradt y ajouteront beaucoup encore. Je me suis fait un plaisir d'apprendre au Public dans ma préface generale tout ce qu'il devra aux talens supérieurs de ces trois excellens Artistes, et en le faisant je leur ai payé le tribut d'éloges et de reconnaissance que je leur devois à si juste titre. Je n'y ai pas oublié ce sage Gouvernement, sous les heureux auspices duquel fleurissent aujourd'hui en Dannemarck toutes les Sciences et tous les Arts. Con-

Mme Suzanne de la Rive, f. Tronchin. Privateje, Genève.

tinuez, Monsieur, à enrichier de vos admirables Productions le trésor des merveilles que l'Ecole Danoise produit à l'Europe et recevez . . . .«

Den fjerde danske Kunstner, Simon Malgo, arbejdede ikke for Bonnet, men nød dog godt af hans Venskab. Denne lidet kendte Kobberstikker og Maler kom med Juel og Clemens fra Paris til

Genève, hvor han og Juel boede sammen. Clemens' Meddelelser kalder ham »et maadeligt Subjekt«, og han stod absolut i Skygge af de tre andre. Reverdil, der dengang boede i Nion, skriver i et Brev til Justitsraad Schlegel dat. 9. December 1777 om de fire danske Kunstnere, der er i Genève; han nævner Juel, Bradt og Clemens, men han har glemt Navnet paa den fjerde. »De gør alle fire deres Nation og Akademiet Ære«, tilføjer han. Malgo hørte dog med til Kredsen; man ser ham sammen med de andre tre paa det morsomme Billede, der findes i Kobberstiksamlingen, hvor de fire Venner er afbildede i et Herberge i Salèvebjergene; de er faldet i Søvn i de ejendommeligste Stillinger, overvældede af Træthed og de opstrammende Midler, de har indtaget under deres Bjergbestigning. Clemens fortæller, at Juel vaagnede først og tegnede de tre andre; derefter faldt han i Søvn igen, og da Clemens vaagnede og fandt Tegningen, tilføjede han Juels Skikkelse til stor Forbavselse for denne og til Moro for dem alle. Malgo var som de andre en hyppig Gæst hos Bonnet, og hans smukkeste Arbejder fra Genève er to Stik, der forestiller Genthods Have med Søen og Bjergene som Baggrund. De er betegnede »dessiné et gravé à l'eau forte par S. Malgo, terminé au burin par Lacroix« (en Kobberstikker, der arbejdede for Bonnet i Begyndelsen af Firserne). De bærer Aarstallene 1780 og 1781 og er højtideligt dediceret til Charles Bonnet og hans Hustru, ligesom Tegningen til det ene, der ejes af Mr. G. Fatio i Genève, bærer en Blyantsdedication af Malgo til Mr. og Mme. Bonnet. Aarstallene tyder paa, at Malgo er blevet i Genève, efter at de tre andre er rejst hjem. Foruden disse Arbejder findes der to Malerier af ham, som oprindelig har været paa Bessinge, ligesom de Juelske Portrætter, men som nu ejes af Madame Tronchin i Genève. De forestiller Byen og dens Omegn med Søen i Baggrunden og nogle spadserende Grupper i Forgrunden og bærer Aarstallet 1778. I en Afhandling af Kunstkritikeren Jules Crosnier i det genfiske Tidsskrift »Nos anciens et leurs œuvres« VIII (1908) siger Forfatteren, i en Artikel om Bessinge, om Malgos Malerier: »Ces toiles, qui font pendants, offrent un réel intérêt par une recherche peu commune à cette époque de la transparence de l'atmosphère et constituent une précieuse contribution à la topographie de la Genève du XVIII siècle«. Det er i en Samling, der rummer Billeder af Metzu og Terborch Philippe de Champaigne, Drouais, Pourbus o.m.a., at Malgo næv-

»En Scene paa Mont Salève«. Tegning af Juel med Tilsætninger af Clemens. Kobberstiksamlingen. Fremstiller nederst fra venstre til højre Clemens, Malgo og Bradt; øverst til venstre paa Sengen Juel.

nes med denne Anerkendelse. Billederne er nu meget slet conserverede.

Charles Bonnets videnskabelige Ry havde længe været stort i Danmark, og den Støtte, han ydede de unge, danske Kunstnere, vakte Interessen for ham i endnu højere Grad, ikke mindst i Hofkredsene. Da Akademiet d. 30. November 1778 besluttede at udnævne Charles Bonnet til Æresmedlem, begrundedes det i Indstillingen til Arveprinsen med følgende Ord: »I Anledning af den Omsorg og de Godheds Beviser den berømte Genever-Philosoph Hr. Bonnet har ytret mod de danske Kunstnere og Pensionaires havde Akademiet længe ønske at vise sin Erkiendtlighed« o. s. v., Arveprinsen sanktionerede straks Udnævnelsen, og hans Lykønskningsbrev til Bonnet, dat. d. 13. Juli 1779 viser, at det i mindst lige saa høj Grad er Forholdet til de unge Danske som Bonnets videnskabelige Fortjenester, der har skaffet ham denne Udmærkelse. Det lyder saaledes: »Monsieur. Votre association à notre Académie des Beaux Arts fait autant d'honneur à cette compagnie, que vous en recevez. La haute réputation que vous avez à de si justes titres dans la république literaire, et que vos vertus et votre tendresse pour la réligion ont annoblié, Vous a valu dès longtemps mon éstime.

Vos bontés pour nos Danois et l'acceuill distingué que vous leur faîtes, et l'empressement zélé, que vous avez, Monsieur, de leur faire acquérir un nom, tout cela mérite notre reconnoissance et m'a fait désirer quelque occassion de vous marquer, combien je suis sincérement, Monsieur, Votre très affectionné Frédéric.«

Charles Bonnet døde 1793. Lige til det sidste stod hans Hus aabent for gamle og unge Venner og fremmede Videnskabsmænd, og han glemte ikke sin gamle Forkærlighed for de danske. Bonnets Ejendom i Genthod staar endnu næsten uforandret med Parken, Udsigten til Søen med de stadigt skiftende Farver og Alpernes uforanderlige Baggrund, disse Omgivelser, der passede saa godt til Stedet og dets Beboer, og som gjorde saa dybt et Indtryk paa de danske Kunstnere, der færdedes der.

HENNY GLARBO.

Juel: Selvportræt.
Tegning. Kobberstiksamlingen.

Jordaens: »Færgebaaden til Antwerpen«. Skænket Museet ved Bidrag fra danske Kunstvenner 1912.

MUSEETS FORØGELSER MED FLAMSKE MALERIER FRA DET 17DE AARHUNDREDE.

Hvis der i vort Museum — i Lighed med hvad der finder Sted i mange af Udlandets Samlinger —, skulde indsættes en Marmortavle med Navnene paa Museets Velgørere, burde denne Liste begynde med Navnene paa de danske Kunstvenner, der i 1912 hjalp os til at erhverve Jordaens' store Billede med Færgebaaden. Købet viste, at mange havde Ønsker om at se vort Museums ældre Afdeling beriget med værdifulde Erhvervelser. Det beviste, at saadanne endnu kunde finde Sted. Derfor stiftedes »Dansk Kunstmuseums-Forening«.

I »Tilskueren«s Februarhefte 1913 er der givet en meget udførlig Redegørelse for Billedet og dets Stilling i Malerens Virksomhed. Senere er der fremkommet forskellige Udtalelser om Billedet; nogle af dem turde have et rimeligt Krav paa Interesse.

Adolf Anderberg har i 1913 i Tidskriftet »Konst och konstnärer« modsagt den Forklaring af Billedet, at Færgebaaden er for udgaaende. Vistnok med Rette. Om end Billedet paa dette Punkt ikke giver klar Besked, og Sejlet lige saa godt kan synes at blive hejst

op som firet ned, kan det vel være sandsynligt, at Baaden stages ind i Havnen. Efter en Henvisning fra Olof Granberg har Anderberg anført den Lovprisning af Billedet, Lucas von Breda d. y. har givet i »Stockholms-Posten« 1791 og 92, »en bland de superbaste Taflor i Swerige, et konststycke, wida öfwer alt wanligt beröm. — Alt er Majestätligt i denne målning, ända intill småsakerne. Luften, wattnet och några seglare i fonden, alt, wittnar om en stor smak, och tonen i det hela, eller l'Ensemble är i högsta grad hvad Fransosen kallar ragoutant. Ja, denna Taflas coloris är sådan, så at alla Portraiterne, hwilka omgifwa densamma uti salen hwarest hon är placerad, ehuru ganska wäl colorerade, liksom blekna och twingas af denna deras segrande granne at antaga en förwissnat färg. Hwilket lif, hwilken runding i figurerne, hwilken trolldomskonst i dagar och skuggor. Man ledsnar aldrig at betrakta detta herrliga Konststycke; twärtom, man upptäcker stundeligen deruti nya behag«.

Billedet mentes først til Sverig i Slutningen af det 17de Aarhundrede, da en Søn af Amsterdamer-Købmanden Louis de Geer, der 1641 havde købt Finspång Værk, her byggede sit Slot. Som nævnt i »Tilskueren«s Artikel var det en Draabe Malurt i Glædens Bæger, at Billedet berøvedes vort Naboland, hvor det antages at have haft hjemme i over 200 Aar. — Museet ønskede derfor ikke at føre Forhandlinger om Købet, før et Tilbud til Stockholms Nationalmuseum var blevet absolut afvist. Kort Tid efter udtalte en tysk Museumsmand en levende Beklagelse over at Berliner-Samlingen var kommen for sent til at sikre sig dette gode Bytte.

En Afhandling af Olof Granberg i »Nationalmusei Årsbok« 1923 (S. 67) har bragt den Oplysning, at Billedet først lidt efter det 18de Aarhundredes Midte med andre Familien de Geer tilhørende Malerier er kommet fra Amsterdam til Sverig. Faa Aar senere saa den kunstbegejstrede Grev Karl Gustaf Tessin Billedgalleriet paa Finspång og har i sine Optegnelser om dette den 1. Oktober 1759 noteret: »Ofwan alla andra en ganska stor och härlig målning af *Jordaens*, föreställer en emigration af Folck och Fänad i et fartyg, är en knipsumma wärdt, i mit tycke.« I Slutningen af det 18de Aarhundrede, da Per Hørberg paa Finspång 6 Gange kopierede Billedet, har han ogsaa paa den ene af sine Kopier noteret, at der for Originalen er budt »11,000 Riksdaler för Ryska Hofvets räckning«.

Den eneste kendte, ældre Beretning om Billedet findes i Maleren

og Kunsthistorikeren Joachim Sandrarts »Teutsche Academie«, skreven i Jordaens' egen Levetid af en Mand, der kendte ham og satte Pris paa hans Person. Han beskriver det som fremstillende »das grosze Uberfahrt-Schiff zu Antorf«, (ɔ: Antwerpen) og malt »in eines Saals Länge« uden at meddele, hvor denne Sal var. Et saa kolossalt Maleri, der bl. a. rummer 23 Mennesker i naturlig Størrelse, maa være udført efter Bestilling til et bestemt Sted. Det Emne, der her er benyttet til en Folkelivsskildring, er taget fra Beretningen hos Matthæus om en skattepolitisk Diskussion. Konger bør opkræve Told eller Skat af Fremmede og lade Landets egne Børn gaa fri, men for at undgaa Forargelse lader Kristus Apostelen Peter finde Skattens Mønt i Gabet paa en Fisk. Som en formentlig rimelig Gisning om Billedets oprindelige Bestemmelse har »Tilskueren«s Artikel antaget det malt til Raadhuset i Antwerpen, hvis Borgere fra gammel Tid havde været fritagne for at svare direkte Skatter til Landsherren, medens Byen havde en anselig Indtægt ved Afgifterne af Varer og Kreaturer paa indgaaende og udgaaende Fartøjer. Og efter den westfalske Fred, der lod Scheldefloden blive afspærret, vilde maaske et saadant Billedes Forbliven paa Antwerpens Raadhus vække altfor pinlige Minder.

Den dygtige Direktør for Rijksmuseum i Amsterdam, Schmidt-Degener, har gjort sig andre Tanker om Billedets oprindelige Bestemmelse. Billedet er kommet fra Amsterdam, der fra gammel Tid ejer det 1885 i Rijksmuseum deponerede mindre Billede med det samme Motiv, men med en afvigende Komposition. Jordaens fik talrige Bestillinger fra Holland. Ogsaa i Amsterdam betaltes Afgifterne af Skibs- og Færgefart paa Raadhuset. I Byens gamle, brøstfældige Raadhus var der sikkert ikke Plads til et saadant Kæmpelærred, men da det ny Raadhus-Palads opstod i sin Glans og Herlighed fra 1648 til 1655, søgtes dygtige Kunstneres Bistand til dets Udstyr. Jordaens kan da have faaet Opgaven tildelt.

Det mindre Billede i Amsterdam anses almindeligt og utvivlsomt med Rette for at være et Forarbejde til det store, hvor Fremstillingen af Landingsstedet med Mennesker og Dyr paa Bolværket er udeladt, ligesom det aabne Skur, hvor Kristus selv ses mellem Apostlene, og paa hvis Tag en Folkemængde overværer Underet. Baggrundens ærværdige Bygninger er hverken Amsterdams eller Antwerpens. Kreaturerne optræder i større Antal end paa selve Billedet, hvad der synes rimeligst, om Billedet var tiltænkt Antwerpen

med den anselige Beskatning paa de mange Kreaturer, der tilførtes Byen paa de store Markeder, hvor der endog — efter Guicciardini — kom Heste fra Danmark. At dette Forarbejde allerede i lange Tider har tilhørt Byen Amsterdam, beviser ikke, at det er malt hertil. Rimeligvis er det netop det Billede, som opføres i en den 22. April 1699 i Amsterdam solgt Kunstsamling: »En Schow met Beelden, Beesten &c van Jordaens«. Samlingen havde adskillige andre flamske Malerier ved Siden af hollandske og italienske.

Og det er fuldkommen udelukket, at det store Billede kan være bestilt til Raadhuset i Amsterdam. Det er utvivlsomt malt længe før Grundstenen til dette blev lagt. De stærke Farver, den friske Behandling, den næsten illuderende Virkning af Sollysets Glans har det fælles med Jordaens' ypperste Ungdomsværker fra Tiden 1630—40. Alle har været enige om at give Billedet denne Tidsbestemmelse. Mange af dets Figurer genfindes i andre af Jordaens' Arbejder fra samme Aar. Den over Negerhovedet opadseende Mand er ogsaa en af van Dyck ofte benyttet Model, i hvem Francis Beckett med god Grund har ment at genkende den af Cornelis de Vos portrætterede Kustode ved Lukas-Gildet i Antwerpen.

Det synes altsaa vedvarende rimeligt at tro Billedet bestemt for Antwerpen. Maaske kan et hidtil overset Forhold tale til Fordel for denne Formodning. Omtrent 1608 besluttede Antwerpens Magistrat, at den største og fornemste Sal i Raadhuset, »Salle des Etats«, skulde fuldføres og udsmykkes. Til Pladsen over Kaminen malte Abraham Janssens det endnu i Museet i Antwerpen bevarede Billede, hvor Schelden som den gamle Flodgud Schaldus byder en Vase med Frugter til den med en Murkrone smykkede Mø Antwerpia. Til Hovedvæggen malte den da lige hjemvendte Rubens et Kæmpelærred med Kongernes Tilbedelse. I 1612 mente Øvrigheden det klogt at skænke dette Billede til Spaniens Gesandt som »den skønneste og sjældneste Gave«, den kunde tilbyde; Billedet førtes til Madrid, hvor det nu hænger i Pradogalleriet. Det ligger nær at tro Jordaens' store Maleri bestemt til at erstatte det paa den tomme Plads. Jordaens' Billede er nu 281,5 ctm. højt og 468 ctm. bredt, men det er beskaaret, efter at Per Hørberg i 1797 malte sin Kopi med Optegnelser om Maalene. Højden var dengang kun 40 ctm. mindre end i Rubens' Billede i Madrid, Bredden omtrent 488 ctm., mens den for Rubens' Maleri er 498. Skyldes en saa mærkelig Overens-

stemmelse i Længdemaalene paa to Billeder af denne Størrelse kun en ren Tilfældighed?

Foreløbig er vi henviste til usikre Gisninger; Fantasien, der fristes til at søge Billedets Bestemmelse, lader sig let føre paa Vildspor. Som ikke faa andre Kunstværker har det forladt sin oprindelige Plads for at flakke ud i Verden og havne i Norden. Nationalmuseum i Stockholm har faaet Rembrandts til Raadhuset i Amsterdam bestemte Billede af Claudius Civilis, Etnografisk Museum i København en Del af det oprindelige Billedudstyr fra Mauritzhuis i Haag, vort Kunstmuseum Rubens' Billede af Salomons Dom, Krigsbytte fra et Raadhus, og hans Portræt af Matthæus Yrsselius, fjernet fra Epitafiet over Abbedens Grav. Jordaens' store Billede er dem en værdig og velkommen Nabo.

II

Allerede inden »Dansk Kunstmuseumsforening« ydede Museet sin Støtte, havde det ved Aarhundredets Begyndelse faaet en yderst knap Bevilling til Erhvervelse af ældre, fremmed Kunst. For denne købtes i 1905 Rubens' næsten kun Brunt i Brunt optegnede Skitse af Gangen til Golgata.

Ogsaa til den i Kunstbladet 1909 givne udførlige Redegørelse for Skitsen og Rubens' mange Ændringer af Kompositionen kan der føjes et Par supplerende Bemærkninger. Den tidligste os kendte Form for Kompositionen er gengivet i et 1632 udgivet Kobberstik af Paul Pontius, hvor Forgrunden har nogle altfor kunstigt anbragte Planter og to hjemløse Børn. Museet blev en Dag fra Haderslev anmodet om en Udtalelse om et Billede med Signaturen John E. Millais. Det viste sig kun at være et tarveligt, næppe 100 Aar gammelt Maleri af Mellemstørrelse (110 × 119 ctm.) med samme Komposition som Pontius' Stik; Farvegivningen kunde dog tyde paa, at det gengav en Original af Rubens. I saa Fald har Stikket ikke — som almindeligt antaget — gengivet Kompositionen omvendt.

Da Rubens' i 1634 paatog sig at male denne Fremstilling til Alteret i Afflighems Klosterkirke, forpligtede han sig udtrykkeligt til at forbedre Kompositionen. En dansk Kunstven har fra Rusland hjembragt en Skitse, der er en særdeles dygtig, men ikke velbevaret Elevkopi efter Rubens med den Komposition, Pietro Monaco i et

vor Kobberstiksamling manglende Stik gengiver. I alle Maader er Kompositionen her forbedret, de overflødige Børn er forsvundne, en udmærket luskende Hund erstatter de uheldige Forgrundsplanter.

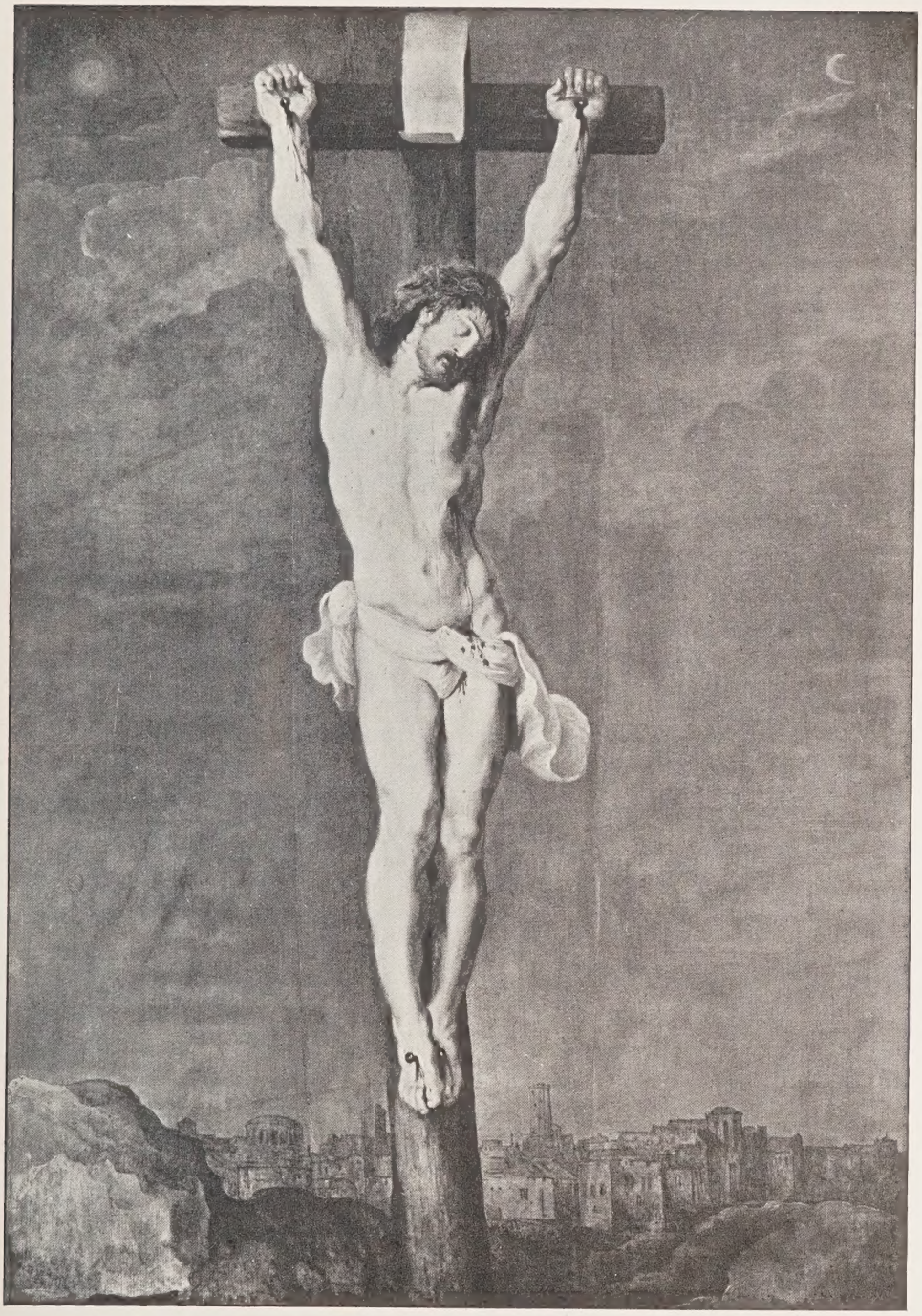
Med en beundringsværdig Udholdenhed stræbte Rubens endnu i tre os bevarede Skitser at fuldkommengøre Anordningen for at løse den ham stillede Opgave saa godt, som det var ham muligt. Han lod Eftertanken omhyggeligt pleje, hvad Inspirationen havde født, forøgede stedse Kompositionens Linieskønhed, Vælde og Pragt. Den tindrende Livfuldhed, som ved Omarbejdelse i Regelen sættes over Styr, blev ikke tabt, men tvertimod forøget. Det store Billede, nu i Museet i Brüssel, regnes med Rette for et af hans ypperste Mesterværker. Dog er i enhver Henseende Kompositionen endnu ypperligere i Museets Skitse. Denne antages med god Grund paa at være et ufuldført Anlæg til en ny Behandling af Alterbilledets Emne. —

En Fremstilling af den korsfæstede Kristus er ingen ny Erhvervelse. Billedet købtes 1759 i Holland af Morell og var Aaret forud under Rubens' Navn solgt paa Auktionen efter Maleren og Kunstsamleren P. J. Snayers. Efter en Omdannelse af Rummene paa Fredensborg, hvor det har været gennem mange Aar, kom det tilbage til København og er nu fremhængt i Museet.

Kristus har udaandet. Hovedet er sunket ned mod Skuldrene, Blodet rinder fra Naglerne og Saaret i Siden. Legemets kraftige Former lyser blegt mod en mørk, blygraa Himmel, hvor Sol og Maane har slukket deres Glans. Dybt nede i Baggrunden staar Jerusalems skumle Bygninger som tavse Medvidnere til Uretfærdighedens Sejr.

I Overensstemmelse med Tidens Krav og Rubens' Tilbøjelighed er stærke Midler anvendte for at opnaa en slaaende Effekt. Vi kender denne tragiske Virkning af det hvide Lig mod det mørke Mulm fra et Utal af det 17de Aarhundredes Korsfæstelsesbilleder. Atter og atter er den gentaget af Rubens og hans Elever i Andagtsbilleder til de under Billedstormen plyndrede Kirker, Klostre og Kapeller. De har forstaaet at variere den samme Fremstilling forbavsende godt.

I. C. Spenglers Galerikatalog og Nagler angiver med Urette Billedet for gengivet i et Kobberstik af Bolswert. Kristusfiguren svarer i Hovedsagen til den, der i et Kobberstik af Pieter van Stompelen er gengivet fra Modsiden, men her er Luften og Baggrunden afvigende, aabenbart — ikke helt nøjagtigt og ligeledes omvendt



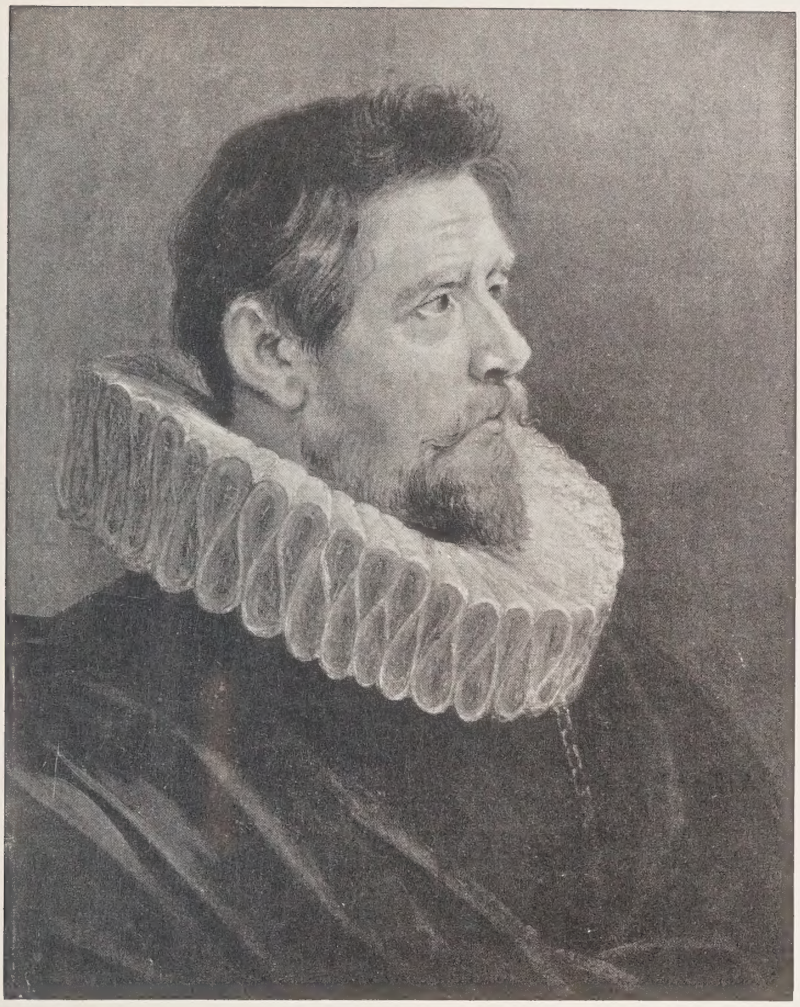
Rubens: Kristus paa Korset.

— kopierede efter Lucas Vorstermans Stik efter et andet Korsfæstelsesbillede.[1]

Unægtelig er mange af Rubens' Billeder af den Korsfæstede, selv fra hans unge Aar, kraftigere og pragtfuldere malte. I vort er Behandlingen let, næsten skitsemæssig, den paa Korset heftede Seddel uden Skrift. Stompelens Stik synes at tyde paa, at en senere Haand har tilføjet Luften og Landskabet. Desværre har Billedet haft væsentlige Beskadigelser, især ved en Revne gennem Træpladen. Den har skaaret sig ødelæggende ned gennem et Stykke af Figurens Krop, hvor Farven ogsaa i andre Partier har været afskallet. Allerede 1794 blev Beskadigelserne udbedrede af Jens Juel, Konservator Rønne har paany maattet istandsætte Billedet. Men alle dets urørte Partier — Hovedet, Armene, Benene — er malte med en virkelig Mesterhaand. Hvis en Elev har malt Figuren efter en Tegning af Rubens, maa denne Elev have været en fremragende Dygtighed; en yngre, tysk Kunsthistoriker har paa Grund af Benenes Farve og Behandling gættet paa van Dyck. Andre af Udlandets Kunsthistorikere og Museumsmænd, der har set Billedet, har dog sluttet sig til den Opfattelse, at Kristusfiguren maa være malt af Rubens selv. —

Et aldeles utvivlsomt Arbejde af Rubens er det fra Ny Carlsberg Glyptotek i Museet deponerede Mandsportræt. Paa Auktionen i 1824 efter Maleren Breda, hvor det købtes af Fahlkrantz, opførtes det som fremstillende Filip IV's Statssekretær Philippe le Roy, et Navn, det har beholdt i Loostrøms Katalog over Säfstaholm-Samlingen. En Jævnførelse med Vorstermans Stik efter van Dycks Portræt af le Roy og Maleriet i Wallace Collection viser, at det umuligt kan fremstille denne Person. Det er en os ukendt Herre, livskraftig og kærnesund, dygtig og ligevægtig, energisk og klog, ligesom den Kunstner, af hvem han er bleven portræteret. Rubens har ofte — f. Eks. ogsaa i Nivaagaard-Samlingens Portræt, givet sine Modeller dette Vidnesbyrd, uden at det synes usandt. Fromentin har i sin herlige Bog »Les maîtres d'autrefois« paastaaet, at Rubens som Portrætmaler aldrig har givet en dybtgaaende Karakteristik af et særpræget Individ. Vi, der i Moltkes Samling har det herlige Brystbillede af den gamle, fede Munk, et imponerende, næsten forfærdende Bjerg af Kød og af Kødelighed, og paa Museet det endnu langt vidunderligere Portræt af Mathæus Yrsselius, vil ikke kunne godkende

[1] I Vorhelm Schneevogtes Fortegnelse over Kobberstik efter Rubens er P. van Stompelens opført under Nr. 287, Vorstermans under Nr. 290. Max Rooses: L'oeuvre de Rubens, Nr. 297 og Nr. 287.



Ruben: Mandsportræt.
Deponeret i Kunstmuseet fra Ny Carlsberg Glyptotek.

denne Paastand. Staar end Glyptotekets Billede langt under Portrættet af Abbeden, viser dog ogsaa det ikke blot en Type, men et levende Menneske. Og saa er det saa dejligt malt, — fraset den hæsligt opmalte Møllekrave, der endnu skæmmer Billedet. — Overlegent Mesterskab i hvert Strøg! En ægte Rubens!

III

Mere betænkeligt er det at bevare Rubens' Navn for det fra Glyptoteket deponerede, Graat i Graat malte lille Billede, hvor Jomfru Marie og den gamle Josef glæder sig over den dejlige, lille

Anton van Dyck? efter Rubens: Den hellige Familie.
Deponeret fra Ny Carlsberg Glyptotek.

Dreng paa hendes Skød. Ganske vist er det overordentlig nydeligt malt, og de samme tre Personer genfindes i de samme Stillinger paa Rubens' Maleri i Madrid med den hellige Anna tilføjet. Men denne Gengivelse af Rubens' Komposition er aabenbart malt for at tjene som Forbillede for en Kobberstikker. Udførelsen af slige Forbilleder overlod Rubens efter den godt underrettede italienske For-

Rubens (med van Dyck som Medhjælper): Akilleus paa Skyros. Prado-Galleriet, Madrid.

fatter Bellori[1] i stor Udstrækning til van Dyck, da denne som halvvoksen blev Rubens' Lærling og snart hans dygtigste Medhjælper. Rimeligvis har han malt Glyptotekets smukke, lille Billede.

Senere betroede Rubens Værkstedets højt skattede Mestersvend, der som Penselvirtuos stod fuldt paa Højde med sin Lærer, at udføre Kæmpelærreder som Loftsbillederne til Jesuiterkirken, Kartonerne med Decius Mus' Historie og Prado-Museets af Akilleus paa Skyros.[2] En tidligere Sir J. Poynter, Præsidenten for Royal Academy, tilhørende Skitse med det sidstnævnte Motiv er skænket Museet af dets Venner. For at undgaa den Skæbne, der truede Akilleus, hvis han deltog i Kampen mod Troja, er han bleven skjult i Kvindeklæder mellem Kong Lykomedes' Døtre, men røber sig for Odys-

[1] Vite de pittori, Udgaven 1728, S. 151.

[2] En gammel Kopi efter dette Billede brændte 1794 med Christiansborg.

Akilleus paa Skyros. Skitse.
Gave fra Dansk Kunstmuseumsforening 1922.

seus og Diomedes ved mellem de af dem falbudte Varer at vrage Smykkerne og gribe efter Vaabnene.

Med sine faa og lette Farveangivelser er Skitsen mere en Tegning end et Maleri, men aandfuld og træfsikker i hver Antydning og hvert Strøg. Det laa nær at antage den for et af Rubens malt Forarbejde til Billedet i Madrid, skønt Kompositionen er afvigende. Naar bl. a. Max J. Friedländer og Georg Gronau har erklæret den for malt af Rubens, viser det dog, at disse fremragende Kendere lige saa lidt

P. van den Wyngaerde efter van Dyck: Akilleus paa Skyros.

som os andre altid skønner rigtigt. Rubens malte sine Skitser paa Træ, denne er malt paa Papir, og mellem dens faa Farveantydninger er en Rød, der er lige saa fremmed for Rubens, som den er kær for van Dyck. Axel. L. Romdahl og Francis Beckett mente den straks malt af ham. Rigtignok har van Dycks Skitser i Regelen en anden Karakter, de er oftest, ligesom Flertallet af hans Tegninger, behand-

lede med en nervøs eller febrilsk Flygtighed, — som f. Eks. Museets Skitse af Kristus i Emaus. — Men med sin Proteus-Smidighed kan han ogsaa tegne og male anderledes, baade nænsomt og bestemt, hvad der jo var paakrævet, naar han skulde levere Kobberstikkere brugbare Forbilleder.

Skitsen er ikke noget Forarbejde til Billedet i Prado-Galleriet. Paa en Tid, da Rubens' Stil ikke mere syntes Eleven fuldt tilfredsstillende, har denne søgt at omdanne og forbedre Billedets Komposition. Formatet er ændret, og der er intet tilbage af den ubændige Kraft, af det voldsomt og lidenskabeligt bevægede, som Maleriet i Madrid har fælles med Rubens senere Behandling af det samme Emne i en Skitse til en Række Tapeter. Van Dycks Komposition er stilfærdigere, uden Vaabengny, mindre magtfuld, til Gengæld forfinet i sin Helhed og sine Enkeltheder.

I et Brev til Sir Dudley Carleton d. 18. April 1618 nævner Rubens Pradobilledet som malt af hans bedste Elev, men gennemgaaet af ham selv, og anbefaler det ved at kalde det fuldt af smukke Pigebørn, »pieno de molte fanciulle bellisime«. Paa dette Omraade var van Dyck en finere Kender end sin Lærer. Van Dyck har ladet den til Negerkvinden støttede Dame bøje sig nysgerrigt frem med en yndefuld Bevægelse og givet Kongedatteren Deidamia den Skønhed og Højhed, hun savner hos Rubens. Den smukke Pige længst til venstre koketterer med os. Hos Rubens optræder Odyseus som en Politibetjent, der har indfanget en undvegen Forbryder, van Dyck lader ham med et lunt Smil aabenbare sin List for den overraskede Akilleus med de kraftige Mandfolkearme. Kun de to i Forgrunden knælende Kvinder, ivrigt optagne af at undersøge Smykkerne i Kurven, er uforandret bevarede fra Rubens' Komposition; van Dyck har med Rette regnet dem for fuldt tilfredsstillende.

Da Max Rooses i sit store Rubens-Værk ved Omtalen af Pradobilledet oplyser, at en lignende Komposition af van Dyck er stukket af Pieter van den Wyngaerde, eftersøgtes dette Kobberstik forgæves i København og Berlin. Omsider lykkedes det at faa et Fotografi efter det Biblioteket i Brüssel tilhørende Eksemplar. Rimeligvis gengiver Stikket Skitsen, der vistnok aldrig har været benyttet for noget stort Maleri. Gulvet og Skjoldet er noget ændrede, og de paa Skitsen manglende, fra Kurven optagne Smykker, er angivne paa Stikket. Derimod har dette fulgt Skitsen ved at udelade det Perlebaand, Kongedatteren smilende betragter i Glæde over, hvor

Anton van Dyck: Mandsportræt. Købt 1923.

godt det klæder hendes Haandled, uagtet det ses paa Rubens' Billede, hvorfra Motivet er hentet, og egentlig er uundværligt til Forklaring af Figurens Bevægelse og Udtryk.

Julius Lange har karakteriseret Forholdet mellem Antikken og Thorvaldsen ved at anføre Rückerts dybsindige Digt om Forskellen mellem Mand og Kvinde. Den først skabte har størst Oprindelighed og Ægthed, den anden mere af Finhed og Renhed, thi Kvinden er omdannet af det allerede formede Ler. Den stærke Rubens har

alle de mandige Egenskaber, den bløde van Dyck lutter kvindelige. Efterhaanden som han fjernede sig fra sin højt elskede Lærers Stil, han i sine første Ungdomsværker selvfornægtende havde efterlignet skuffende, voksede hans Tilbøjelighed til det overfølsomme. Den er allerede til Stede i Louvres Billede af den hellige Sebastian. En Værkstedsgentagelse eller Elevkopi efter det er i det 17de Aarhundrede kommen til Danmark og fra Kronborg blevet inddraget i Museet. I Aftenstunden ligger den døende Martyr, van Dycks Yndlingshelgen, forladt af sine Bødler, to søde Englebørn nærmer sig ham med Medynk; den ene uddrager den sidste af Pilene fra hans massive Krop, der ligger skraat med Hovedet i Skygge af det Træ, hvortil hans højre Arm endnu er fæstet. Kroppens Former er i Kopien svampede og udblødte, bedre er Englebørnene, Forløbere for det 18de Aarhundredes Amoriner; den bagerste har van Dycks røde Yndlingsfarve i sit flagrende Klæde. Landskabet er smukt, og ved sin gode Farveholdning hævder Billedet sig i Museet selv ved Siden af Jordaens' Pragtværk.

Kun som Portrætmaler hører van Dyck til Verdenskunstens Store. Gennem mange Aar er der forgæves bleven spejdet efter Muligheder for at skaffe Museet et godt van Dyck-Portræt hos Kunsthandlere i Paris eller paa Auktioner i London; Priserne var altid for Amerika. Omsider gav en i Stockholm i Efteraaret 1923 afholdt Auktion Museet Lejlighed til at erhverve et Portræt af van Dyck for en forholdsvis beskeden Sum.[1] Visselig er det ikke sluppet helt uskadt fra sine Vandringer rundt i Verden mellem skiftende Ejere; en Restaurator har engang givet det en vel haardhændet Rensning. Visselig hører det heller ikke til van Dycks mest pragtfulde Portrætter, Farverne er faa, men udmærket afstemte, Hovedets og Haandens Lød mod Kravens fine Graa og Dragtens dybe Sorte. Det er nobelt i sin Farveholdning som i sin Stil; Anordningen minder om Tizians Portræt i Louvre af »Manden med Handsken«. Ogsaa denne os ukendte, unge Mand med de bløde Træk, det lidt muntre Udtryk og de brune, bølgende Lokker fremtræder som en elegant Kavaler, men Fornemheden er maaske tildelt ham af Maleren efter dennes vante Skik og ikke nogen sikker Betegnelse for Modellens menneskelige Væsen. Altfor trættende ofte har van Dyck stillet en saadan aristokratisk Haand til Skue som Forfinelsens Attribut. Men

[1] Fortegnelsen af Ingeniør C. R. Lamms Samlinger Nr. 191, med Tilføjelsen: »Ur Coll. Robert Vinkin. Exp. av Hoofstede de Groot, Max Rooses och Gaston Neumans«.

Frans Snyders: Vildt og Frugter i et Herskabskøkken. Købt 1912.

Hovedet, der er saa stort og fast formet og malt, giver en fin Karakteristik af et særpræget Menneske, et Menneske, der aabenbart har været van Dycks Aandsfrænde. Vi gætter paa, at det har været en Kunstner, Poet eller Musikant som Skolemesters Frits hos Christian Winther: »Den smægtende Tone han strækker saa lang, alle Pigerne maa græde, naar de høre hans Sang.« Ved sin sympatetiske Forstaaelse af den sentimentale Ungersvends elegiske Drømmerier har Maleren for Billedet indvundet noget af den samme Sjælfuldhed og poetiske Stemning, som udmærker Tizians Mandsportræt fra Glyptoteket.

IV

Rubens, Jordaens og van Dyck er det Trekløver, der behersker Antwerpens og Flanderns Malerkunst i det 17de Aarhundrede. Øverst troner Rubens med Jordaens staaende til venstre og van Dyck til højre. Beskedent ved Tronens Fod staar en fjerde udmærket Maler: Frans Snyders.

Rubens og Jordaens benyttede ham ofte som Medhjælper til at male Frugter eller Dyr. Og hans egne Billeder af sligt har den samme straalende Festlighed som de store flamske Figurmaleres Værker. Det er ligeledes rige Kompositioner med kraftige Former, med en overlegen frejdig og magtfuld Sikkerhed i Penselføringen. Et stort Billede af ham med Vildt i et Herskabskøkken erhvervede Museet i 1922; det har tidligere tilhørt den kendte tyske Maler Ludwig Knauss. Udmærket er baade Raadyret i sin gule og graa Pels med de paa et hvidt Klæde hvilende Forben, den blodige Lammekrop med de saftige, røde Farver, Fuglevildtet i kølige Toner, Paafuglen og Frugterne paa det blegt violette Bordtæppe. Hundehovedet længst til venstre tyder paa, at det store Maleri oprindeligt har været endnu større; Baggrundsvæggens Landskab, der efter Indramningen synes et der ophængt Maleri, gør altfor stærkt Indtryk af at være et Udkig i den fri Natur. Det er smukkere end Malerens fra ældre Tid Museet tilhørende Billede med et lignende Emne, men naar dog ikke i Højde af hans Billede med en bugnende Rigdom af allehaande Frugter i Kurve og Fade eller Skaale af kinesisk Porcellæn. Dette er først nylig kommen fuldt til sin Ret ved at blive indsat i en det klædelig gammel Ramme. Det er et af Snyders' skønneste Værker.

Mindre betydelige er forskellige fra Museets Magasiner og Depoter under dets Omdannelse inddragne flamske Malerier.

Lad være, at det ikke er særligt fremragende Arbejder af Jan Fyt, Museet har indhøstet fra Kronborg, det er alligevel en Fornøjelse at se hans smukke, lille Billede af Hønsehunden ved Falkeburet, Fuglenettet, Agerhønen og de store Tidsler. Et Vinterlandskab af Jan Wildens brændte 1884 med Christiansborg: Modstykket, et Sommerlandskab med en Falkejagt, er hjemvendt fra Kronborg og en udmærket Prøve paa den mest særprægede Landskabskunst. Den har ikke Hollændernes Intimitet, men forstaar saa godt at skabe dekorative Virkninger, at den egner sig for det monumen-

tale. Derfor kunde Rubens benytte Wildens til Landskabsbaggrundene i sine store Lærreder.

Et Krostuebillede med den falske Signatur »David Teniers« er blevet tilskrevet Adriaen Brouwer, dog bør der vistnok tilføjes dette store Navn et forsigtigt Spørgsmaalstegn. Hvor meget det end ligner den geniale Galnings Arbejder og i Udsigten gennem Vinduet minder om hans vidunderlige Landskaber, er baade Aanden og Haanden mattere end i hans fuldt autentiske Malerier. Han havde jo yderst behændige Efterlignere som Joos van Craesbeck. I hvert Fald er det i sin Art et godt Billede, bedre end den »Julian Teniers 1648« betegnede Fremstilling af en Kone, der skræller Æbler. Alligevel er det et Billede af ikke ringe Interesse. Der kendes vistnok intet andet signeret Arbejde af denne Kunstner, uagtet han har virket som Maler gennem en lang Aarrække. Men det er let forklarligt. Kun ved Behandlingens Spinkelhed udskiller det sig fra de Billeder, Malerens ældre Broder David Teniers har malt i samme Stil og med samme Farveholdning. Til ham henføres ogsaa andre Eksemplarer af Billedet med den æbleskrællende Kone. Rimeligvis har Julian fortrinsvis virket som hans Medhjælper.

David Teniers er jo fra gammel Tid det store Navn i det flamske Genremaleri, der ikke kan maale sig med det hollandske. Den legende Lethed, med hvilken han førte sin smidige og spillende Pensel, skaffede ham et Ry, der maaske nu er en Smule falmet, men ingenlunde var ufortjent. I sine senere Aar bestyrede han en stor Billedfabrik. Mærkeligt nok ejer kun Museet et lille i 1854 købt Billede af ham, en kvikt malt Fremstilling af den hellige Antonius' Fristelser, men den Moltkeske Samling giver god Lejlighed til at stifte Bekendtskab baade med ham, naar han er bedst, og med Fabrikken.

Først i nyere Tid har en anden flamsk Genremaler, Jan Siberechts, tildraget sig Opmærksomhed og vundet Paaskønnelse. Han lærte sig Malerkunsten paa egen Haand og opnaaede ikke Teniers' rutinerede Virtuositet, men havde til Gengæld fremfor Teniers og dennes Efterlignere det Fortrin at se Verden med friske Øjne, opfatte sine Emner ejendommeligt og holde sig fri for Konvention. Især har han troskyldigt og elskværdigt gengivet landlige Sommeridyller, Bondegaarden, hvor Kreaturerne slippes løs, eller Heste, Køer og Hyrder, der søger over Vadestedet, eller blot en Bondepige, der tager sin Middagslur i Græsset. Hvor ulige hans Billeder

Jan Siberechts: Interiør. 1671.

end er fra det 19de Aarhundredes franske Realisme, kan de alligevel undertiden føre Tanken til Courbet eller Millet.

I et Museet tilhørende, 1671 dateret Billede, har han undtagelsesvis forsøgt sig som Interiørmaler. Det fremstiller aabenbart Kunstnerens eget Hjem i Antwerpen, som han Aaret efter forlod for at søge sin Lykke i London. Mellem Billeder af Malere, der hver paa sit Omraade var usvigelig sikre og drevne, virker dets Naivitet paafaldende, men ogsaa forfriskende. I Stuen, hvor en vel dukkelignende Moder vogter sit spæde Barns Søvn, og Pigen fejer Gulvet, hænger paa Bagvæggens fine Gyldenlæders Tapet Billeder af Siberechts. Nærmest Vinduet et Maleri, der maa have været Maleren kært, da han har gentaget det et Par Gange med Ændringer i Formatet, Kompositionen og Farverne. Paa det 1667 daterede Billede i Antwerpen har han tilføjet en Hund. Et mindre Billede, hvor Farverne er afvigende og Aarstallet ulæseligt, har Gustav Falck set i en hollandsk Kunsthandel. Det er ifjor blevet skænket vort Museum af Ny Carlsberg-Fonden.

Jan Siberechts: Vadestedet.
Skænket Kunstmuseet af Ny Carlsberg-Fonden.

Det viser os den brave Kunstner paa hans egentlige Felt. Et stille Kær med blomstrende Narcisser ligger foran en lille Lund, der har bevaret en af de tusindaarige Ege, vi kender fra Nordskoven ved Jægerspris. Foran yngre Træer ses paa Skrænten til højre nogle Køer, nær den bugtede Bøgestamme i Billedets Midte skimtes i Baggrunden Kirketaarnet over en By. Her har en Bondekone og hendes Datter solgt Mælken fra Gaarden og vender nu hjem, medens Eftermiddagens lavtstaaende Sol strejfer Bøgestammens Top og skinner paa Skyernes Kanter. Konen har sat Mælkekanden og Karret fra sig i Græsset for at vaske sine støvede Fødder i Kæret; Bondepigen skrider gennem dets lave Vand med opkiltret Skørt og Kanden paa sit Hoved. Maleren har syntes, at hun var en stolt Fi-

gur. Han har givet hendes Skikkelse den Monumentalitet, der udmærker hendes Søstre hos Millet, dog tillige i det friske, lidt mutte Hoved forstaaet at karakterisere hendes Væsen og Stand. Det er en helt anden Opfattelse af Landboerne end hos Teniers, hvis Billeder skal have givet Ludvig XIV Anledning til at sige: »Fjern disse Marekatte fra mig!«

Det 17de Aarhundrede havde gode, flamske Malere, af hvilke vort Museum ikke ejer Arbejder, f. Eks. Cornelis de Vos, af hvem et Par anselige Portrætbilleder findes i Nivaagaard-Samlingen. Men skønt vi ejer et ulige større Antal hollandske Malerier, er dog vel hin Tids flamske Malerkunst det af Kunstens gamle Monarkier, om hvis mærkeligste Værdier Museet har opnaaet at kunne give klarest Besked.

KARL MADSEN.

FIRE ITALIENSKE BILLEDER I DANSK EJE

Som en naturlig Følge af Temperamentslægtskabet er det Hollænderne, ikke Italienerne, der behersker vore Samlingers Repræsentation af ældre Malerkunst. Vi maa derfor dobbelt paaskønne de faa italienske Billeder, vi har, — saameget mere som nogle af dem uden Sky kan sidestilles med det bedste eller det ejendommeligste i deres Art, der overhovedet findes. Dette gælder de fire Billeder, der her skal omtales: en Madonna i Glyptoteket, to Helgenbilleder og Mantegnas »Kristus« i Kunstmuseet.

Glyptotekets Madonna blev købt i 1902 og fik Paaskriften: »Duccios Skole«. I »Julealbum« for 1906 fremsatte Karl Madsen den Formodning, at den var af Duccio selv. Dette er senere bekræftet af den italienske Kunstlærde Adolfo Venturi (i L'Arte 1921), mens Mario Krohn i sin Bog om »Italienske Billeder i Danmark« mente at kunne henføre den til en anonym Duccio-Elev: »Città di Castello-Mesteren». Sikkert er det ialtfald, at den er malt engang i Tiaarene omkring 1300, snarest efter, — i den Tid, da den italienske Billedkunst var i Færd med at frigøre sig af sin middelalderlige Bundethed, især sin Afhængighed af den byzantinske Kunst, for at staa rede til den mægtige Kraftudfoldelse, Historieforskningen betegner med Navnet »Renæssancen«. I Aarhundreder havde Italien som Kunstland tæret paa Smuler, mest fra Østriget. Græske og orientalske Kunstnere indkaldtes eller indvandrede, og i Mængdevis importeredes Smaakunst og Kunsthaandværk: Elfenbener, Guldsmedearbejder, Silkevævninger, Miniatur-Manuskripter o. s. v. Dette var kulmineret i Tiden under og omkring Korstogene, da Byzanz dikterede Europa sine Kunstlove med noget nær samme Uomgængelighed som Kirken sine Dogmer.

Det har indtil den nyeste Tid været gængs — ved en kritikløs Overtagelse af Renæssancens Syn — at betragte den byzantinske

Kunst som lutter Død og Mørke. »Det var forbi med Kunsten,« skrev Ghiberti. Den blev en Nat bag den nye Morgen i Udviklingen: Renæssancen. I Virkeligheden var den som Helhed langtfra saa dyster og livsfjern, som man har villet gøre den til, skønt dens hieratiske Stil havde større og videre Herredømme og var strengere, i Kompositionerne mere skematisk, i Typerne mere monoton, end i nogen anden Kunstkreds fraregnet den oldægyptiske. Tværtimod var den paa mange Maader den direkte Arvtager af Antikken og bar, hele sin Udvikling igennem, Spirer i sig til det, der først i det 14. og 15. Aarhundredes Italien, under gunstigere ydre og indre Forhold end dem, det østlige despotiske Kejser- og Kirkerige kunde byde, naaede sin fulde Udfoldelse. Det vil saaledes være urigtigt at forudsætte, at det hos de første store Italienere, der ikke synes at stemme med »den græske Manér«[1], absolut maa skyldes Gennembruddet af det nationalt italienske eller af stærkt særprægede Kunstnerindividualiteter. Desuden var i denne Tid en ny Indflydelse, fuld af Kraft og Ynde og Livsglæde, ved at trænge sig frem andetsteds fra, fra Landene nordfor Alperne: Gotikken. Baade hos Pietro Cavallini i Rom, Cimabue i Florens og Duccio i Siena er saa mange Elementer udenvælts og udentids, at det med vort Kendskab til Materialet er umuligt helt at udskille, hvad man har Lov til at kalde det italienske eller det individuelle. At begge Dele har været til Stede er sandsynligt. Paa alle Omraader var denne Tid en Frigørelsestid, hvor de enkelte Nationer og de enkelte Mennesker begyndte at blive sig deres Egenart bevidst. For Kunstens Vedkommende ser man det ikke mindst deri, at det ene Kunstnernavn efter det andet nu træder ud mod Omverdenen og Efterverdenen. Dette betyder dog paa ingen Maade, at man straks kan paavise ligesaamange Kunstnerfysiognomier, som der nævnes Kunstnere, — rent bortset fra, at saa ringe en Del af Materialet er bevaret. Den moderne Bestemmelse af et Kunstværks Værd ud fra dets absolutte »Originalitet« var dengang i det store og hele utænkelig, Begrebet »Plagiat« ukendt, ialtfald i dets moderne Form, — det kendtes næppe nok af Renæsssancen. De betydelige Kunstnere tog af det Forraad, der var hele Tidens Eje, og gav videre, som Formler eller Skabeloner, til deres »Skole«, deres Værksted, der i mange Tilfælde var ensbetydende med en Fabrik til Fremstilling af Andagtsbilleder. Det vil heraf forstaas, at det praktisk talt er umuligt at naa til en objektivt uomstødelig Henføring af et Billede til en

Duccio di Buoninsegna: Madonna.
Deponeret i Kunstmuseet fra Ny Carlsberg Glyptotek.

bestemt Kunstner, uden at Signatur eller litterær Overlevering, især Dokumenter, giver Sikkerhed. Til allermindst Gavn er Morellis saakaldte »detektive« Metode, der søger Kunstnerens individuelle Særpræg i Behandlingen af Detaljer som Øren, Hænder, Negle osv. Netop hertil benyttedes Værkstedsskabeloner. I Virkeligheden kommer man videst ad Intuitionens Vej, bl. a. ved Vurderingen af det undersøgte Kunstværks større eller mindre kunstneriske Kvalitet. Det vil altsaa sige, at Dommen under alle Omstændigheder maa blive subjektiv, hvilket atter — overfor Videnskaben — vil sige hypotetisk. Man stilles Gang efter Gang foran Billeder, der tilsyneladende er ganske ens, og som dog, ved næsten umærkelige Forskydninger af en Gruppering, en Kontur, en Farve skiller sig ud fra hinanden som Kunst fra sløv Efterligning. Dette gælder i højeste Grad Forholdet mellem Værker af Duccio og hans Elever, — netop, forekommer det mig, som det viser sig ved Sammenstillingen af Glyptotekets Madonna og det Billede i Città di Castello, som har foranlediget Mario Krohn til hans »Bestemmelse«.

Ingen af denne Tids italienske Kunstnere stod den byzantinske Tradition nærmere end Duccio. Man har ligefrem ment, at han maa være uddannet i Byzanz selv[2]. Det var dog mindst af alt den hieratisk-arkitektoniske Retning her, der gav ham sit Præg. Hans Figurer er ligesaalidt strenge og stive, som de er kendetegnet af en stærk plastisk Formfølelse (som hans yngre Samtidige Giottos). De er helt bestemt af deres graciøst og rytmisk svungne Konturer. Særligt typiske for Arten er Englene i Glyptotekets Billede. Som yndefulde Ornamenter føjer de sig ind i deres Svikler, melodisk, bøjeligt følgende Rundbuen, samtidig med at de i en spæd Tone gentager og afrunder Hovedfigurens Stillingsmotiv. Denne, Madonnaen, viser ringe Opmærksomhed for Legemets organiske Struktur: Halsen er altfor spinkel og svag til at bære det store og tunge Hovede, den sidder ikke paa Skuldrene, Armene er uden Sammenhæng. Barnet er langt friere. Trods Fortegninger virker det naturligt og levende, vidnende om, at den Tid nu er inde, da det menneskelige intime Forhold bliver mere afgørende for Madonnafremstillingen end det religiøse. Næsten skælmsk betragter det os; trygt og fortroligt sidder det paa Moderens Arm, støttende sig mod hendes Skulder, læggende sin lille Haand i hendes. Et indtagende menneskeligt Træk er ogsaa Englenes undrende Titten.

Det er især med Barnet i Glyptotekets Billede, at Krohn finder

Ukendt Kunstner af Duccios Skole: Madonna. Città di Castello.

saa slaaende Ligheder i Città di Castello-Tavlen. De er i Virkeligheden større med Madonna selv: hendes Hovede, dets Bøjning, Hoveddugens Fald, Træk for Træk i Ansigtet, hendes Hænder. Men langt mere afgørende end disse Ligheder er Forskellen i den kunstneriske Virkning, i Totaliteten. I Città di Castello-Billedet er alt stejlt og stift. Disse Engle og Helgeninder har ingen Linjer, der smidigt kan følge en Bues Runding, de staar som støtte Pæle paa Geled op langs Fladen, de har intet rytmisk eller menneskeligt Forhold til hverandre eller til Hovedfigurerne, deres Bevægelser er kantet marionetagtige, — kunde man tiltænke dem en barnlig Titten?

Med dette Indtryk af Helheden in mente vil man ved et nøjere Studium se, at Lighederne er rent udvendige. Begge Madonnaer har det samme Hovedklæde; men det ene Sted: i Glyptotekets Billede, svinger det i en Kurve, der er fyldig og klangfuld som en Violintone, det andet nøjes det med at afsætte en Linje, der blot punktligt udfylder sin Mission som Skel mellem en mørk Flade og en lys. Det gavner kun lidt, at Folderne og Bræmmenes Bølger er blevet flere; det er dog det fattigste Stykværk. En lignende Forskel i Tegningen af Madonnas Træk og af de to Hovedfigurers Arme. I Città di Castello-Billedet er Madonnas frie højre Arm maaske mindre fortegnet, naturalistisk set, end i Glyptotekets Billede; men samtidig er den langt mere stivnet og træagtig, uden Mulighed for en Bevægelse. Begge Steder er Madonnas Hænder de samme, staalspændt krummede; men i vort Billede staar de i et mærkeligt rytmisk Forhold til hinanden og til det, der omgiver dem; det andet Sted er de blot livløst kloagtige. Og Barnets bøjede højre: utvungen Naturlighed, næsten Nonchalance — og kunstig Fortrukkethed, Bøjningen et skarpt Knæk. Svarende hertil Benstillingen og Barnets hele Forhold til Moderen. Man kunde maaske sige, at Città di Castello-Mesteren er mere akademisk korrekt, men ganske uden Aand, — netop som en Epigon, der slavisk følger foreskrevne Formler.

Krohn mener, at Billedet er for ringe til at være af Duccio selv: »Madonna er hverken saa fast eller fornemt formet som Duccios graciøse unge Piger med det sænkede Hovede og den buede Profil.« Englene derimod er Mesteren værdige. Dette er en ren Kvalitetsdom: altsaa subjektiv. Overfor den kan det — ligesaa subjektivt — siges, at vel kan Glyptotekets Madonna næppe maale sig med Duc-

cios allerypperste Mesterværker; men den er paa den anden Side højt hævet over Duksebilledet i Città di Castello.

Heller ikke i malerisk Henseende staar Glyptotekets Madonna tilbage for nogen af Duccios. Trods Ødelæggelsen bærer den tydelige Spor af sin fordums Skønhed. Festligt klinger det røde mod det blaa. Legende let har Penslen fæstet Sløret hvide Blink paa Hovedklædets dybe blaasorte (vilde man tiltænke Città di Castello-Mesteren noget lignende? — hos ham er Sløret erstattet med en pertentlig og prosaisk Linneddug), og med sjælden Sødme har den i Englenes Kjortler og Vinger føjet grønblaat til mat brungrønt og varmt gyldent gulbrunt.

Det forekommer mig saaledes, at al Sandsynlighed taler for, at Karl Madsen og Venturi har Ret i at henføre Glyptotekets Madonna til selve Mesteren Duccio. Hvorledes den kronologisk har staaet i hans Værk, vil det næppe være muligt at fastslaa. Det lidt, vi af dette kan slutte os til, tyder ikke paa en Udvikling i klart afgrænsede Perioder. Det er stadig de samme Motiver og Typer, han har bearbejdet.

Vor eneste Viden om Duccio (Bernarduccio) di Buoninsegnas Person og Livsførelse har vi fra Dokumenter.[3] Selv Vasari har ingen stedlige Traditioner optegnet. Hvad han skriver om ham, viser fuldstændigt Ukendskab baade med ham selv og hans Værk. Han synes at være født i 1250'erne i Siena og er død sammesteds i 1319. Rimeligvis begyndte han sin Løbebane som Miniaturmaler el. l. Af en Kontrakt fra 15. April 1285 ses det, at han af Compagnia di Santa Maria i Florens har faaet Bestilling paa et stort Madonnabillede. Nyere Lærde identificerer dette med den berømte Madonna dei Rucellai i Santa Maria Novella, tidligere anset for et Hovedværk af Florentineren Cimabue. Den 9. Oktober 1308 underskrev han en Kontrakt om en Altertavle til Sienas Domkirke. Tre Aar efter, den 9. Juni 1311, blev denne, funklende af Guld og Brogethed, i festligt Optog og under Folkets Jubel, ført fra Duccios Værksted udenfor en af Byportene til Domkirken. En Anekdote fortæller, at den eneste, der ikke var med, var Værkets Skaber. Han havde ingen Klæder at tage paa, fattig og forgældet. Vi ved i hvert Fald, — det fremgaar af Dokumenter, — at han var en slet Husholder. Han blev gentagne Gange straffet, fordi han ikke betalte sin Gæld i rette Tid. Ogsaa paa anden Maade har han været i Konflikt med Loven, bl. a. fordi han ikke havde opfyldt sin militære

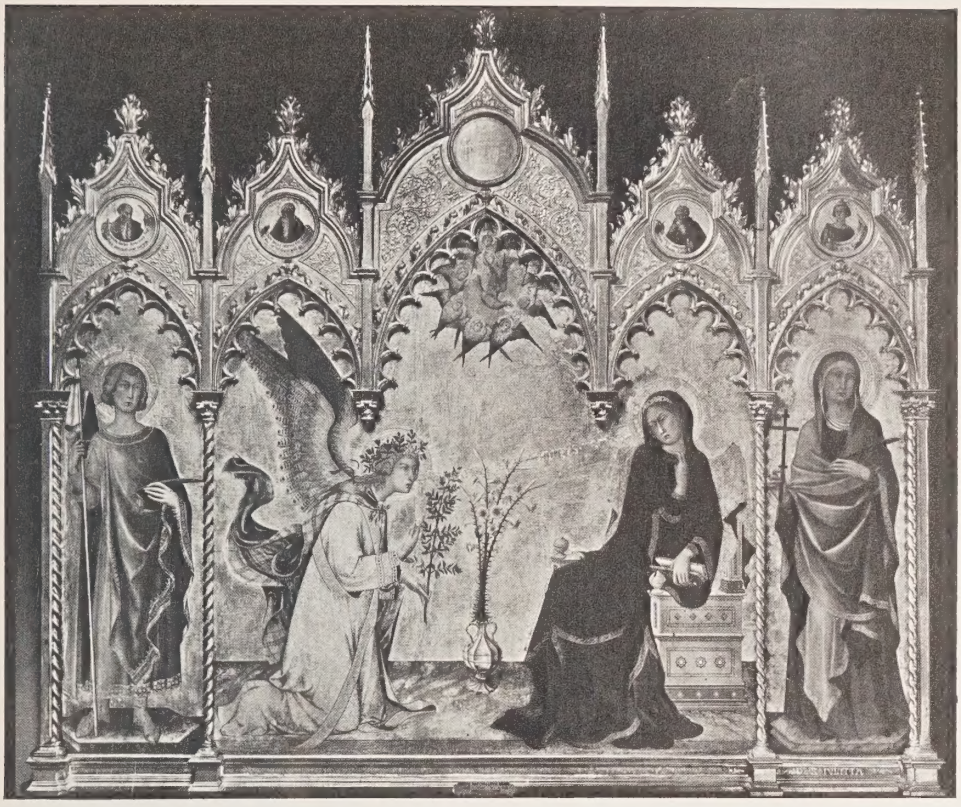
Tjenestepligt. Man faar glimtvis et Indtryk af Stridighed og Egensind. Realiteten lærer een atter og atter, at Forholdet mellem en Kunstners Personlighed i hans Værk og i hans Privatliv ikke altid er saa ligetil, som man helst vil antage. Stejlhed og Trods er der allermindst af i Duccios Kunst, — snarere et følsomt og sværmerisk Sind, fuldt af Hengivelse. Hele hans Væsen synes at have foldet sig ud i hans Hovedværk, »Maestà«en. Den svarer kun lidt til sit Navn. Skønt Madonna troner kæmpestor blandt de himmelske Hærskarer, er det dog ikke Majestæt, grandios Ophøjethed, der er hendes Udtryk (som det er de byzantinske Apsismadonnaers). Hun er snarere endnu mere Mor end Madonnaen i Glyptotekets Billede. Man synes, at hun ser ned mod een, stilfærdigt moderstolt over Barnet paa sit Skød. Ikke mindre Ynde har Felterne fra Bagsiden og Predellaen med Scener af Jesu Historie, ofte livfulde og poetiske, med Smaaskildringer fra Dagliglivet. Det er ikke nogen stor Aand, der aabenbarer sig i dem, ikke en Pisano eller en Giotto, men en indtagende Fortæller og Billedlyriker, barnligt farveglad, — saa lidt som muligt »den ypperste Dramatiker, Italien har fostret«, hvad Krohn vil gøre ham til. Ganske vist har et Par af Passionsbillederne (»Judaskysset« og »Korsfæstelsen«) stærkere dramatiske Momenter, end man kunde vente af det øvrige. Men hvor spinkelt Temperamentet er, der staar bag dem, ser man blot af den Maade, hvorpaa Petrus — ganske lidenskabsløst — afskærer Malchus' Øre i »Judaskysset«; til Modsætning samme Scene hos Barna, en af Duccios Efterfølgere i andet Led, i S. Gimignanos Collegiata.

Hvor prægtigt Glyptotekets Madonna har virket, da den var ny og frisk og vel sad som Midtfelt i et Alter med flere Fløje[4], kan man vanskeligt slutte af dens nuværende Tilstand. Men netop det, at den er saa ødelagt, aabner een et Indblik i Kunstnerens Teknik. Den haandværksmæssige Side af et middelalderligt Billede er ikke mindre værd at mærke end den kunstneriske. Ligesaalidt som man dengang skilte skarpt mellem den enes »originale« Værk og den andens efterlignende, skilte man mellem den gode Kunstners og den gode Haandværkers. At nyde som færdigt noget halvfuldendt, en Skitse, som vi kan det i vore Dage, vilde man utvivlsomt have anset for en Absurditet. Det er næsten rørende at iagttage eller læse om den Omhu, hvormed Kunstnerne behandlede deres Billeder. Uden det vilde de heller ikke have bevaret sig saa friske, som det

trods alle Ødelæggelser er Tilfældet, ogsaa med Madonnaen her. Kunstneren præparerede selv sine Farver og Trætavlen, han skulde male paa, eller det skete under hans Opsyn. Over Tavlen udspændtes et Lærred, for at Fladen kunde holdes jævn, ikke revne eller slaa sig. Derpaa fulgte to eller flere Lag Gips. Efter disse første Forarbejder, og efter at Billedet omhyggeligt var foretegnet paa Gipsen, begyndte Forgyldningen, der var Grundlaget for hele Middelalderens Maleteknik, og som altid maatte være tilendebragt, før det egentlige Maleri kunde begynde. De Steder, der skulde forgyldes, blev overtrukket med den røde Bolusfarve, hvorpaa Bladguldet paalagdes. Saa undermaledes der atter og atter, ofte med lange Mellemrum mellem hver Gang, saa Farverne kunde tørre ganske haarde. Efter byzantinsk Sædvane var Teintens Undermaling grøn. Kødfarvens rødlige Toner skulde derved komme til at virke langt blødere og naturligere. Cennino Cennini, der i sin »Traktat om Malerkunsten« gør Rede for de tekniske Fremgangsmaader i Giottoskolen, anbefaler at lade det grønne til en vis Grad skinne igennem, — dog næppe saameget som her, hvor Dækfarven tydeligt nok er afslidt. I den byzantinske Teknik laa Grunderingen ikke direkte mod Gipslaget, men mod Guldgrunden, der dækkede hele Fladen. Cennini forgylder derimod kun de Dele, der skal virke som Baggrund. Mindre Tilføjelser som Ornamenter paa Dragten o. l. paasættes ved selve Malingen med Guld i Pulverform. Hvor hele Grunden var gylden, behøvede man blot de paagældende Steder at lade denne staa fri. Efter alt at dømme har Duccio i Glyptotekets Billede paa dette Punkt, som overhovedet, snarere holdt sig til samme tekniske Tradition som Cennini, d. v. s. som Giotto og hans Skole, end som Byzantinerne. Ganske vist lader de ødelagte Steder i Barnets Haar og Ansigt og paa Marias Isse Pletter af Bladguld tilsyne, men saa nær Konturerne, at det utvivlsomt kun skyldes Unøjagtighed ved Bladenes Paalægning. At dette kunde ske, tager Cennini ogsaa i Betragtning. Han anbefaler nemlig at fordybe Konturerne med Naal paa de Steder, hvor Forgyldningen støder op til selve Maleriet. I Glyptotekets Billede spores tydeligt Ridslinjerne ved Farvefladernes Yderpunkter, især langs Barnets Hovede og venstre Side[5].

Foruden af Epigonerne, der rent mekanisk gentog hans Stil- og Typeejendommeligheder (saadan som Krohns »Città di Castello-

Mester«), fulgtes Duccio af et Par af det 14. Aarhundredes ypperste Malere: Brødrene Pietro og Ambrogio Lorenzetti og Simone Martini, hvis Betydning strakte sig ikke blot ud over deres Bys, Sienas, Grænser, men ogsaa ud over deres Lands og deres Tids. Mens Lorenzettierne fortsatte Duccio som Livsskildrer og paa visse Maader blev de vigtigste af Forgængerne for det 15. Aarhundredes Malerkunst, førte deres omtrent jævnaldrende Fælle, Simone, der af sin Ven Petrarca nævnedes i samme Aandedræt som selve den store Giotto, hans Linjelyrik og Madonnasværmeri til et Højdepunkt og et Yderpunkt. Til det særligt »sienesiske« i sit Anlæg og sin Uddannelse føjede han Indflydelse fra franske (provençalske) Trubaduridealer. Han var en af de sidste og mest forfinede Repræsentanter i Kunsten for den aristokratiske Riddertid, mens Lorenzettierne gav de første fuldgyldige Udtryk for den nye Borgerlighedsfølelse. Vel har ogsaa Simone hyppigt fine og skarpe Livsiagttagelser, f. Eks. i sine Martinsfresker i Assisi, og vel har han malet et Portræt (af Condottieren Guidoriccio da Fogliano), der maaske overgaar alle samtidige i Djærvhed og Realisme; men hans Kunst som Helhed hører dog mindre til ved Begyndelsen af Renæssancen end ved Slutningen af Middelalderen. Han tilspidser Træk af dennes kunstneriske Egenart til Overkultur og Raffinement paa lignende Maade som de franske Sengotikere, der utvivlsomt har paavirket ham. Intetsteds ses dette tydeligere end i den berømte »Bebudelse« (fra 1333) i Uffizierne. Ligesaalidt som hos Duccio er det Formens plastiske Udarbejdelse, der giver Skønheden. Alt ligger i Fladen: i Linjernes Rytmik og i den brogede og gyldne Farvepragt. Dette Billede bærer Indskriften: SYMON MARTINI · ET LIPPUS · MEMMI DE SENIS · ME · PINXERUNT · ANNO DOMINI MCCCXXXIII. Da de to Sidefelter med Helgenerne Julitta og Ansanus i nogen Grad synes at afvige i Stil fra Midterbilledet, har man antaget, at de er Lippo Memmis Andel i Værket. Denne Kunstner var Simones Svoger og Elev. I sit Hovedværk, et kæmpestort Vægbillede i S. Gimignanos Raadhus (fra 1317), efterligner han næsten Træk for Træk Simones ligesaa mægtige, festligt pragtfulde »Maestà«-Fresko i Sienas Raadhus fra 2 Aar før. Ogsaa i en Række signerede Madonnaer: i Sienas Servikirke, i Berlin og Orvieto, viser han den nøjeste Tilknytning til Svogeren, — ikke som en følelsesløs Afskriver, men med en ganske éns, blot mindre frodig Sans for ornamental Virkning. Hans Servimadonna, vel nok hans mest



Simone Martini og Lippo Memmi: Bebudelse. Uffizierne. Florens.

fuldendte og særprægede, staar Madonnaen i Uffiziernes »Bebudelse« saa nær, at man synes, denne maa være af samme Mester. Der er dog ringe Sandsynlighed for, at den Kunstner, der i Signaturen nævnes som Nummer to, og som overhovedet var den underordnede, skulde have malt Billedets Hovedfigur. Men i Virkeligheden har vi ikke mere Grund til at tro, at særligt han er Mester for Sidefigurerne, der trods deres Nuance bort fra Midterbilledet, er ligesaa Simoneske, som de er Lipposke. Meget tænkeligt er der Tale om et virkeligt Medarbejderskab, saadan at hele Alterbilledet er af begge Kunstnerne i Fællig. Ligesom Duccio øvede Simone Indflydelse paa en hel Kreds af yngre Kunstnere, hvoraf flere gik ham til Haande i hans Værksted. De mindre betydningsfulde Bestillinger overlod han helt til disse, gav højst Udkast, Anvisninger og Retouche. De fornemmere paatog han sig selv, men saadan, at han ogsaa her ved Udførelsen benyttede sig af Medhjælpere, i det væsentligere af Svogeren Lippo, hans højre Haand. Denne havde dog paa dette Tids-

punkt gjort sig saa bekendt ved egne Værker, at han ikke længere kunde lades unævnt. Simone havde Værkstedsfællesskab med ham[6]. Af denne Sammenslutning, dette »Firma«, udgik — ligesom af Kredsen om Duccio — en Række Billeder, mest Madonnaer, hvoraf de fleste blot er »Fabriksarbejder«, nogle derimod i Kvalitet staar saa højt, at de maa tilskrives Værkstedslederne selv — hvem af dem eller hvormeget hver enkelt vil det i mange Tilfælde være umuligt sikkert at afgøre. Til denne sidste Kategori forekommer det mig, at de to, nyligt erhvervede, Helgenbilleder i Kunstmuseet, foreløbig med Paaskriften »Lippo Memmi«, maa henregnes. De hører til det allerypperste, der overhovedet er bevaret af dette Simone-Lipposke Fællesskab, staar især ganske nær Sidebillederne til Uffizi-»Bebudelsen«. (De selv har uden Tvivl oprindelig haft en lignende Plads i et større Alterværk som disse; de er endogsaa endnu mere udpræget Sidebilleder: Uffizihelgenerne vender sig begge i samme Retning, disse henimod hinanden eller rettere ind mod det nu tabte Midterbillede). Den mandlige Helgen — med Olivenkvist, Palmeblad og Sværd[7] — er i visse Enkeltheder næsten kongruent med Ansanus i Uffizi: Foden og dens Forhold til Postamentets Overlinje, de to Konturer fra Armene op langs Skuldre, Hals og den ene Ansigtshalvdel helt hen om Pandelokken, endvidere Ansigtstrækkene. Blot er alting endnu mere spinkelt og manierert. Dette er i højeste Grad Tilfældet med den kvindelige Helgen — med Palmeblad og Krone[7] — hvor de direkte Lighedspunkter er færre. Hun har et lignende dybt og bredt foldet Draperi som Julitta, mindende om fransk Sengotik; men dets plastiske Udbovnen er mindre organisk forbundet med selve Figuren: med det flade Bryst, de skraanende spidse Skuldre og den altfor slanke Hals. Den mandlige Helgen er langt mere helstøbt, konsekvent holdt i Fladen, — Ansanus i Uffizi vokser derimod næsten helt ud i Relief. Paa en vis Maade har Kunstmuseets to Figurer — af den kvindelige kun Overkroppen — i deres Forhold til Fladen mere Slægtskab med Madonnaen i Uffizibilledet end med Sidehelgenerne, skønt de langtfra er saa rige i deres Rytmik. — Man har saaledes intet Holdepunkt for en mere speciel Tilskrivning, men gør bedst i at henføre til Simone-Lippo under eet og datere: omkring, sandsynligvis efter 1333.

Dømmer man ud fra et ensidigt naturalistisk Synspunkt, bliver begge disse Helgenfigurer — ligesom Duccios Madonna — i høj

Simone Martini — Lippo Memmi: Helgen og Helgeninde.
Gave fra Dansk Kunstmuseumsforening

Grad mangelfulde. Selv den mandlige med hans næsten stramme Holdning vilde leddeløst falde sammen for et Vindpust. Deres hele Eksistens og Struktur ligger i Fladen, afhænger af deres Linjers rytmiske Samspil med hinanden og med Rammen. I begge Tavler

gentager Midterbuen i Rammekroningens Fempas Rundingen af en Kind. Af samme Bue optages Linjen langs Kvindehelgenens Skuldre, Hals og Hovede i et klangfuldt Sving. Ogsaa de nedre Buer gaar ind i en Sammenhæng: det ene Sted med Olivenkvisten, hvis Linje fortsættes ned langs Sværdet, det andet med Palmebladene, hvis Retning føres videre af en Kaabebræm. Ganske lignende Harmoniseringer af Figurlinjer og Rammebuer forekommer ogsaa andetsteds hos Simone-Lippo, f. Eks. i en Madonna i Galleria Borghese og i det lille yndefulde Billede i Liverpools Museum (»Kristus som 12-aarig og hans Forældre«), signeret af Simone og dateret 1342. — Til Linjernes Velklang føjer sig Farvernes: friskt rødt, blaat og lila, dertil — fint beregnet — Olivenkvistens sølv- og brunblaagrønne Blade og smaa sorte Frugter, og Sværdet, nu mørknet; Modstykket helt anderledes stemt, blondt og lidt vandigt: lyseblaat og rosa.

Her at tale om »primitiv Kunst« vilde unægtelig være højst misvisende (som det overhovedet er det overfor Højmiddelalderens Mesterværker), — skønt de formelle Ejendommeligheder: den formelle Abstraktion ganske vist viser Slægtskab med megen Begyndelseskunst. Det, der i denne er Udslag af den menneskelige Kunstdrifts elementæreste Love, er her fuldt bevidst — skønt uden al moderne Teoretiseren — blevet Midler til at skabe ornamental Billedvirkning. Det er meget snarere dekadent, Pikanteri. Dette staar meget vel i Sammenhæng med den Kulturkreds, hvortil Simone stod i Forhold. Ikke for intet havde han malet ved Robert af Anjous Hof i Neapel og erhvervet sig Titlen »cavaliere«. I fornem Pragt overgaar hans og hans Skoles Værker alle i Tiden. Man behøver blot at se de udsøgt sirlige guldstukne Bræmme, Ørenringene og den blomstermønstrede Kjole i Kunstmuseets Tavler. Megen Hellighed vidnes der ikke om, mindst af Helgeninden. Hun er en forkælet Drivhusblomst, der saa lidt som tænkeligt har egnet sig til at bære et Martyrium. Tegnet paa dette, Palmebladene, er blot en Effekt yderligere til at fremhæve hendes Ynder. Hun bøjer Hovedet, dog for lad til at være koket. Man mindes Botticellis Kvinder fra det følgende Aarhundredes Overforfinelse. Mon Petrarca har tænkt sig sin Laura saadan? Det vides, at Simone har malet hende. Om dette Billede siger en af Sonetterne, at det kun kan være blevet til i Paradiset, hvor Laura hører hjemme, ikke blandt os her paa Jorden, »ove le membra fanno all'alma velo« — hvor Legemet er et Slør for Sjælen. Helgeninden her har vel næppe i

Skønhed kunnet maale sig med dette højtpriste Laura-»Portræt«; men hun er dog en typisk Repræsentant for Udgangen af den Tid, hvor Kvindedyrkelsen var ligesaa æterisk (Dantes af Beatrice, Petrarcas af Laura), som Kunstværkets Form var abstrakt.

Mens Duccios og Simone-Lippos Billeder gav et Par Indtryk af italiensk Malerkunst i den Periode, da Middelalderens Idealer og Typer endnu holdt igen paa det Ny, er Mantegnas »Kristus« et højst ejendommeligt Dokument fra den følgende eller næstfølgende, da »Genfødelsen« allerede var nær sin Kulmination. Renæssancens Kunst var bestemt af to Faktorer, delvis betingende eller krydsende hinanden: Trangen til at fatte den synlige Verdens Fænomener i hele deres Egenart og Beundringen for Antikken. Den første gjorde de alvorligste af Kunstnerne til Forskere, til Videnskabsmænd paa deres Felt, den anden gjorde dem til Klassicister. Ingen har forenet disse Elementer i sig skarpere præget end Andrea Mantegna. Skønt han var Norditaliener af Fødsel og en af Banebryderne for den venetianske Kunst, staar han ikke desmindre, hvor han er mærkeligst og størst, en Række noget ældre Florentinere nærmest: Donatello, Paolo Uccello, Andrea del Castagno. Venedigs Kunstnere var ikke Forskere, ikke Realister eller Arkæologer, de var først og sidst Malere og Skønhedsdyrkere og blev det mer og mer op til Giorgione og Tizian. Mantegna derimod kunde sætte alle Hensyn til Side for at give det nøgne, næsten brutale Indtryk af en Realitet (se f. Eks. hans »Pietà« i Breraen, Fig. Side 111). Han var om en Hals Perspektiviker og Anatom, i sin Klassicisme mindre den nydende Optager end den lærde Udgransker og Genfremstiller.

Udelukkende en Følge af Mantegnas egen Støbning var det ikke, at han saa nær Venedig, i Padua, udviklede sig til den Lærde og Realisten. Padua var et af Hovedstederne for Oldtidsforskningen, og den Mand, der almindeligvis nævnes som Mantegnas første Vejleder, Francesco Squarcione, var mere Arkæolog og Antikvitetssamler eller -handler end Kunstner. Endvidere havde de nys nævnte Florentinere i kortere eller længere Tid alle tre virket i Venedig og Omegn, Donatello endog i selve Padua. Skønt man ikke kan paavise et direkte Skoleforhold, er det dog denne sidste, Billedhuggeren, der maa regnes for Mantegnas egentlige Lærer eller Forbillede. At de to Malere, Uccello og Castagno, rimeligvis har sluttet sig til, har intet forandret heri. Det var ikke det maleriske, ialt-

fald ikke i senere venetiansk Forstand, der var deres Maal. Castagnos Indflydelse gik i samme Bane som Donatellos. Han var Plastiker og Realist, drev hyppigt sine Figurer i den Grad ud fra Fladen, at de fik Skulpturens Virkning. Uccello var monoman Perspektiviker. Hans Lidenskab for Forkortninger gik i Arv til Mantegna, der med sin større tekniske Viden og Kunnen gik endnu videre end sin Forgænger.

Skønt Ordene: Realist, Lærd, Klassicist giver Hovedindtrykket af Mantegnas Kunstnerpersonlighed, er det dog langtfra, at de omskriver den helt. Man har tværtimod været altfor tilbøjelig til at slaa sig til Taals med disse Klichéer. Mantegna er derved kommet til at staa for den almindelige Bevidsthed som en Slags Gliedermann uden enhver nuanceret Følelse. Denne Opfattelse synes for Tiden i Færd med at revideres. Gennemlæser man den nyere Mantegna-Litteratur, faar man tværtimod det Indtryk, at han var et Universalgeni eller snarere, at han stadig har staaet paa Skillevejen mellem Modsætninger. Vel er han Arkæologen og Klassicisten; men han er ingenlunde mindre »Nordboen«, Dürers Aandsfrænde, Mystikeren, den eventyrlige Fantast. Vel er han hensynsløs i sin Realisme, absolut saglig i sin Interesse for Fænomenerne; men han har ogsaa Lune, fin Iagttagelsesevne, følsom Menneskelighed. Han er den mægtige Monumentalmester — og den sirlige Finmaler[8]. Han er den udprægede Tegner og Plastiker, slet ikke Kolorist — og absolut Kolorist, slet ikke Plastiker. Han er Venetianeren, — nej, den typiske Florentiner, netop modsat det venetianske osv.[9].

I Virkeligheden har disse Karakteristikker mer eller mindre alle Ret, naar de blot ikke optræder enkeltvis og uomgængeligt absolut. Selv paa underordnede Omraader, som i det tekniske, kan Mantegna proteusagtigt skifte Fysiognomi. Til Tider gør han Overfladen glat og blank under en glasagtig Lasur (som her); til Tider paasætter han Farven saa tyndtflydende, at Teksturen skinner igennem.

Hvor vanskeligt det er at forene de indbyrdes Afvigelser i Mantegnas Kunstnerkarakter og finde Kontinuiteten i hans Udvikling, viser ikke mindst Forskningens Stilling til Kunstmuseets Billede. Intet Under. Mens Modsigelserne i Mantegnas Værk gennemgaaende ellers ytrer sig i det ene Billedes eller det ene Udviklingstrins Forhold til det andet, ligger de her ganske uformidlede paa samme Flade. Allerede i Behandlingen af Motivet træder de frem.

Andrea Mantegna: Kristus som den lidende Forsoner (»Smertensmanden«). Kunstmuseet.

Sædvanlig gaar Billedet under Navnet »Pietà«. Dermed er det indordnet i en lang Række af italienske Kunstværker, der begynder ved Middelalderens Slutning og naar helt op i Barokken. En nøjere Undersøgelse vil vise, at det kun delvis bærer dette Navn med Rette.

»Pietà« betyder paa een Gang Medlidenhed og Fromhed. Naar Ordet er Billedtitel, maa det sandsynligvis opfattes i den første Betydning, men med en Undertone af den sidste. En »Pietà« er en Fremstilling af den døde og pinte Kristus, med det Formaal at vække Medlidenhed og derved Fromhed[10]. Ofte bruges Betegnelsen om Billeder af den Scene, der tænkes foregaaet mellem Korsnedtagelsen og Gravlæggelsen, f. Eks. Giottos »Pietà« i Padua, Fra Bartolommeos i Pitti, — ja endogsaa om Billeder af selve Gravlæggelsen; men oftere er det episke tilbagetrængt af det repræsentative. Saaledes ser man i talrige Kunstværker fra Tiden mellem 1300 og 1500 den døde Kristus staaende i Sarkofagen, med Armene udbredt, hyppigt støttet af Engle eller af Johannes og Maria. Denne Kompositionstype skal i Følge Emile Mâle[11] staa i Forbindelse med Legenden om den hellige Gregors Messe, af hvilken der efter Sigende fandtes en Fremstilling i Kirken S. Croce in Gerusalemme i Rom, efter Mâles Mening Prototypen for alle senere »Pietà«er[12]. Videst Udbredelse naaede disse i det 15. Aarhundrede, baade i Skulptur, Maleri, Glasmaleri og Bogillustration. Ogsaa Mantegna har malt en »Pietà« af denne Art: paa de øverste Midtfelter af Lukasaltret i Brera (1453—54). Hvis Signaturen paa et lille Billede i Paduas Museum er ægte, hvilket unægtelig er tvivlsomt, har han allerede tidligere været inde paa noget lignende. Nærmere Kunstmuseets »Kristus« end disse Billeder er dog en Række af Giovanni Bellinis ypperste Værker, hvoraf flere forøvrigt tidligere har baaret Mantegnas Navn: den døde Kristus sidder paa Sarkofagens Rand, støttet og begrædt af Engle. Forskellen er blot den, at hos Mantegna er Kristus levende; han stiller selv sin Smerte til Skue[13]. Derved skiller dette Billede sig i Virkeligheden ud fra alt, hvad der ellers gaar under Navnet »Pietà« og nærmer sig en Type, der var særligt yndet i samtidig tysk Kunst, især i Kredsen omkring Dürer, og her gik under Navnet: »der Schmerzensmann«. Det er Kristus midt i Passionen, ofte staaende foran Martersøjlen, tornekronet, holdende Ris og Svøbe, samtidig dog med Naglevunder, — altsaa ogsaa her mere Symbolik end Drama. Indtrykket heraf forstærkes

hyppigt derved, at Lidelsesredskaberne (»arma Dei«) sammenhængsløst er radet op omkring den mishandlede, saaledes som det ogsaa kan være Tilfældet i Billederne af Gregors Messe og i »Pietà«-erne, især i de franske, tyske og nederlandske. Hele Passionen er derved rebusagtigt opresumeret i eet Billede. En enkelt Gang er ogsaa Graven (Sarkofagen) medtaget, som det sidste Lidelsesredskab, — ialtfald næppe med Hentydning til Opstandelsen. Det mærkelige og det modsigende i Kunstmuseets Billede er, at Passion og Opstandelse her aabenlyst er behandlet under eet. Kristi Ansigt er fortrukket i Smerte, og han bærer Dødens Mærker, men er dog levende, udstegen af Graven, der paa ingen Maade kan opfattes som et Symbol henhørende til »arma Dei«, — alene fordi intet af de øvrige Lidelsesredskaber er føjet til den. Endvidere er det tydeligt, at det i Landskabsstemningen har været Paaskemorgen, der har foresvævet Kunstneren. Figurerne paa Vejen i Baggrunden maa sikkert ogsaa, skønt deres Tal er fire, tænkes at være de hellige Kvinder paa Vej til Graven[14].

Man vægrer sig ved at tro, at denne Begrebsblanding udelukkende skyldes Skødesløshed, i Betragtning af den Omhu, hvorom Billedet ellers vidner. Men unægtelig hører Mantegna ikke til de Kunstnere, hos hvem man venter sig teologiske Abstraktioner. Og endelig: til hvilke Forestillinger skulde det svare, at den opstandne ogsaa er den lidende? Tværtimod var Kristus Paaskemorgen Triumfatoren, Dødens Overvinder, i Kunsten ofte med Banner og Sejerspalme. Han var »hæslig i Døden, herlig da han opstod«, siger »Legenda aurea«. Ganske uforklarligt paastaar Krohn, at »det er en ny symbolsk Komposition, der forherliger Kristi frivillige Lidelse, Mantegna har skabt. Han viser, hvorledes Forsoneren før sin Himmelfart ligesom samler al sin jordiske Smerte og med fuldt Herredømme over Sjæl og Legeme breder Armene ud og giver sig Himlen i Vold.« Særligt det sidste er dunkelt. End ikke de tvivlsomste Apokryffer taler om, at Kristus skulde have medtaget Summen af sine jordiske Lidelser ved sin Opfart til Himmelen[15].

Hvis man absolut vil uddrage symbolske Dybsindigheder af noget i dette Billede, kunde der snarere være Tale om et Par af Bifigurerne end om Hovedfiguren, f. Eks. Arbejderne i Stenbruddet. Til disse og deres Omgivelser findes der nemlig noget tilsvarende i en Række Tegninger i Jacopo Bellinis Louvre-Skitsebog, bl. a. en »Kristi Korsdragelse«, hvori Conrad de Mandach[16] mener at se en

Hentydning til Ord i Skriften, især Apostlenes Gerninger IV, 11: »Han er den Sten, som blev agtet for intet af eder, I Bygningsmænd, men som er blevet til en Hovedhjørnesten.« Med samme, sikkert yderst ringe, Ret kunde man i Hyrderne finde Tilknytning til Kristi eget Billedsprog i Johs. X, 11 etc.

Er der overhovedet Tale om litterære Inspirationer, vilde der unægtelig — med Henblik paa hele Mantegnas Aandsretning — være mere Grund til at tænke paa en af Oldtidsforfatterne, især Virgil, — f. Eks. Versene 427—429 i Æneidens første Sang:

»til stolte Teatre
lægges der hist en urokkelig Grund; uhyre Kolonner
skæres af Klipperne ud, til Pryd for den vordende Scene.«

Ligesaa uorganisk som Opfattelsen af Motivet er den formelle Opbygning, især i Forholdet mellem Rum og Flade.

Det mest paafaldende i Billedets ydre Fremtræden er det mærkeligt stive, ligesom midt i Bevægelsen forstenede, i Hovedgruppens Totalvirkning. Dette skyldes især den stærke Afhængighed af geometriske Systemer.

For det første er Kompositionen i Hovedtræk symmetrisk: det perspektiviske Flugtpunkt (i Sarkofagen) ligger i Billedaksen; Engel svarer til Engel, Kristi højre Arm til den venstre. — Endvidere bestaar den paa een Gang af et System af Trekanter og et af Firkanter.

Trekanterne er disse: først to høje og spidse, der omfatter hele Gruppen og krydser hinanden omkring Billedets Midte, — noget nær kongruente, blot forskyder Kristi fremsatte Fod den enes Toppunkt et Stykke; derpaa to mindre, den ene omskrivende den anden, begge med samme Grundlinje som den nedadskydende af de store Trekanter; den mindste, næsten ligebenet, med Toppunkt i Kristi Navle, (der forøvrigt med ret stor Præcision betegner Kompositionens Midte: i Krydsningspunktet mellem de Linjer, der kan trækkes fra de to Vingers Yderpunkter til Sarkofagpostamentets); den største med Toppunkt i Foldeknuden paa Kristi Skød. Disse to Trekanter faar en uforholdsmæssig Tyngde i Kompositionen derved, at de er saa tæt fyldt med Former i Spænding. Hele Overdelen samler sig i Virkeligheden til een Trekant, der uligevægtigt balancerer paa sin Spids.

Firkanterne er disse: øverste Billeddel, noget over Halvdelen,

er et næsten regulært Kvadrat, hvis Grundlinje er Sarkofagoverliggeren, og i hvilken denne sidstes Perspektivlinjer, Kristi Arme og Englenes Vinger antyder Diagonalerne; nederste Billeddel er et lavt Rektangel. Ligesom det ene af Trekantsystemerne gør Firkantsystemet Kompositionen disharmonisk. Ikke blot de tungest vejende Former, ogsaa de stærkeste Farver er fortættet opefter i Kvadratet; Rektanglet har kun graat, grøngraat, violetgraat, hvidt o. l.

Endelig kan man langs en Del af Gruppens Yderkontur (Vingerne og Kristi Arme) lægge to, omtrent kongruente, Cirkelsegmenter.

Paa forskellig Maade har Kunstneren søgt at bryde denne skematiske Regelrethed. Samtidig med, at Kristus sætter højre Fod frem foran venstre, bøjer han hele Legemet bort fra Aksen, dog uden afgørende at forrykke det symmetriske i Totaliteten. En stærk Akcent har kun Hovedbøjningen: Stødet i samme Retning af den grelt blaa Vinge; parallelt med denne, med lignende — omend noget svagere — Virkning den anden Engels røde Vinge. Men en virkelig Bevægelsesimpuls udløses der ikke, hovedsagelig paa Grund af de to Akcenters Parallelisme; Hovedet sidder saa at sige fastklemt mellem de to Linjer, ligesom berøvet sin Mulighed for at skifte Stilling. Dertil kommer, at Kristi Halslinje næsten linealret fortsætter sig i den ene Engels Haarkontur[17]. Et intensere Spændingsforhold er opnaaet derved, at Rytmen i Landskabet: de to Klipper energisk fører over mod højre, i Samspil med den ene af Englenes Hovedkast og den mod Rammen flagrende Draperiflig, mens Kristi Bøjning og Himlens stærke Gule driver Vægten mod venstre. Endvidere ved Trekanternes indbyrdes Forskydninger: de to af dem, en stor og en lille, hviler fast i Aksen, de øvrige divergerer hver til sin Side.

Det svageste Punkt i den geometriske Opbygning er utvivlsomt Forholdet mellem de to Firkanter, der altfor skarpt adskilles af Sarkofagranden. Kunstneren har søgt at bøde paa dette ved at lade Kristi Hænder fra Kvadratet række ned i Rektanglet og ved deres bestemte Strakthed drive Blikket nedefter, og især ved Kristi Skridtstilling, d. v. s. ved at give Rektanglet en Akcent med en kraftig rumlig Effekt. Det er dog ikke lykkedes. Alt ligger lammet i Fladen. Det fremsatte Ben er uden Frihed og Energi, ligesom Sarkofagen, trods de klare Perspektivlinjer, er uden Rumlighed; man overbevises ikke om, at den gaar indefter i hele sin Længde. Heri ligger det, der gør Billedet til noget uvant, næsten

noget uforstaaeligt, i Mantegnas Produktion. Selve det matematiske og konstruerende er ingenlunde Mantegna fremmed. Blot tjener det ellers først og sidst til at give Illusionen af Rummet. Der er ikke Tale om Trekant og Firkant, men om Pyramide og Kubus. Netop i denne Henseende var han den direkte Fortsætter af de store florentinske Banebrydere. Indtrykket af hans Hovedværker er i Virkeligheden diametralt modsat det, der her dominerer. I Freskerne i Eremitanikirken og i Mantua, i S. Zeno-Altret i Verona etc. er Kompositionerne i den Grad koncentreret om Fordelingen indefter i Rummet, at Forholdet til Fladen kan blive løst eller ligegyldigt. Ja, i Mantua søger — og naar — Mantegna en saa illuderende Rumlighed, at man maa helt op til Barokken for at se Magen.

En Rumkunstner, en Mester i Forkortningen af saadanne Dimensioner aner man mindst af alt i Opbygningen af dette Billedes Hovedgruppe. Typisk er det, at mens Figurerne i Mantegnas øvrige Værker hyppigt vender sig eller bevæger sig indefter, skyder alting sig her fremefter, udefter — uden dog at naa helt hen til os.

Paa en vis Maade er der i Kompositionens linjebestemte Flademæssighed noget, der kan føre Tanken om bag hele den Bevægelse, hvis største Befordrer var Brunelleschi, til de mere abstrakt fornemmende Trecentister. Men mens hos disse, eller hos mange af dem, de egentlige kunstneriske Impulser netop udgik fra Billedelementernes rytmiske Samspil i det ene Plan, føles Fladen her som Haardhed og Tvang. Man kan klargøre sig Forskellen ved at sidestille Mantegnas Billede med den ene af Simone-Lippos Helgentavler, den med Mandshelgenen. Ved deres Instinkt og ikke mindst ved den Tradition, de tilhørte, har de to Sienesere følt sig sikre og fri paa et Omraade, hvor Mantegna var en fremmed og famlende. Den fladegeometriske Opbygning var dem det naturlige, og de har gennemført den med overbevisende Følgerigtighed. Deres Konstrueren gaar ofte endnu mere i Detaljer end Mantegnas, men trænger sig ikke paa som noget hæmmende, betinger tværtimod Kunstværkets Liv, fordi den er det absolutte Udtryk for en Fornemmelse. Fladen brydes ikke noget Sted; de enkelte Led virker sammen ved de samme Midler; Billedet er afklaret organisk, — det har Stil. Anderledes hos Mantegna. Her er den rytmiske og ornamentale Virkning kun ringe, maaske bortset fra de helt middelalderlige Englevinger. Helheden er et Kompleks af ikke samhørende Bestanddele, — altsaa ingen Stil. Den naturlige Baggrund for en Gruppe som

denne havde været Guldgrunden, — som ganske vist vilde kræve en anden Farveholdning. I Stedet aabner Mantegna Fladen omkring Figurerne ud mod et Landskab i klar og skarp Rumlighed og fremhæver derved yderligere Fladheden i Hovedgruppen, der i Forhold til det øvrige kommer til at virke som en Udskæring af et kæmpemæssigt Billede eller af et farvet Relief.

Foruden Kompositionens stereotype Systematisering skyldes Billedets Virkning den matte plastiske Udarbejdelse af Hovedfiguren med de træagtige, uorganisk paahæftede Arme. Her træffer Wanschers Ord om Mantegnas »flade og spinkle Mennesker«, ellers ikke — eller sjældent. Som Regel har snarere Knapp Ret, naar han siger, at Mantegnas Figurer danner »mægtige blokagtige Enkeltrum i Totalrummet«[18]. Det er ufatteligt, at flere Kunstkendere (bl. a. Crowe-Cavalcaselle og Venturi) kan udbryde i Lovtaler over denne Kristusskikkelse, der samtidig i den maleriske Behandling næsten er frastødende kold og porcellænsagtig. Venturi aner Michelangelos Mejsel, Crowe-Cavalcaselle priser den glimrende Dygtighed i Gengivelsen af det nøgne, men forstyrres ganske vist i Nydelsen af den »paatrængende Natursandhed«[19].

Mens saaledes Hovedgruppens rumlige Opbygning og Figurstil ret stærkt afviger fra den Karakter, der kendetegner Mantegnas mest typiske Værker, viser Baggrundslandskabet med dets klare Planer, flisede Klippeformationer, frit i Rummet bevægede Figurer det nøjeste Slægtskab med hans øvrige Kunst.

Kristeller giver i sin store Monografi[20] en træffende Karakteristik af Mantegnas Landskaber. Skønt Gengivelsen af hver enkelt Genstand i Naturen vidner om fin Virkelighedssans, — saa megen, at Kristeller regner Mantegna ikke blot for at være en af de første, men ogsaa en af de største egentlige Landskabsmalere, — har han dog ikke formaaet at løse det sidste store Problem: Samstemningen af Enkelthederne til et Hele, til eet Billede af Virkeligheden. Hans Landskaber virker som Totaliteter konstruerede; Baggrunden er skarpt skilt fra Forgrunden, hvis Figurer synes at staa *foran*, ikke *i* Landskabet[21]; Horisonten er saa høj, at Terrænet kommer til at virke stejlt stigende. Det hele faar derved, ligesom Landskabets enkelte Former, et noget kulisseagtigt Præg. Det afgørende ligger dog ikke i Formerne: det, at Mellemgrunden mangler, men i det koloristiske: i Mangelen paa Luftperspektiv og Nuancering af Farverne i Lys og Skygge. Mantegnas skarpe, næsten haarfint detaljerende Pensel

gør ingen Forskel paa nær og fjern. I Billedet her fortoner kun de grønblaa Bjerge bag Byen. Derved at Himmelen er saa skyet, kommer heller ikke *den* til at vige tilbage, men medvirker til Billedets Flademæssighed; Skyerne synes næsten at hænge fast i Englenes Vinger[22]. Trods alt har man af Partiet i Baggrunden tilvenstre Indtryk af en vis atmosfærisk Stemning: klar, kølig Morgen. Over en Del af Byen ligger Klippens kolde Skygge; hist og her blinker en Tinde i Lyset af den opgaaende Sol. Ogsaa Sarkofagen kaster Skygge, — mærkeligt duftig i Forhold til sine Omgivelser. Man undres over paa dette Sted at se noget saa konturløst. — At de enkelte Former i Mantegnas Landskabskunst til en vis Grad kan kaldes realistiske, betyder paa ingen Maade, at Kunstneren direkte har støttet sig til Naturstudier — til »Studier i Marken«, som det 19. Aarhundredes Naturalister forlangte det. Han er tværtimod stærkt bundet af en Tradition, der forsynede hele det samtidige Landskabsmaleri med Rekvisitter. Det gælder i særlig Grad de bizarre, krystallignende Klippedannelser, der andetsteds optager en endnu større Plads end her. Noget nær beslægtet kan paavises gennem hele Middelalderens, af strenge Konventioner bestemte Landskabskunst, ligefra »Wiener Genesis« og den byzantinske Kunst til Duccio og Giotto; derfra videre gennem Trecento og Quattrocento, helt op til Cinquecento (f. Eks. Leonardos »Klippemadonna«)[23]. Hos Mantegna er det snarest en Arv fra Jacopo Bellini, hans Svigerfader og, ved Siden af Florentinerne, hans Forgænger, der meget sandsynligt har staaet i direkte Forbindelse med den byzantinske Tradition. Dog har Mantegna bearbejdet det overleverede med selvstændig Naturforstaaelse og en frodig Fantasi. Det sidste ikke at forglemme. Felix Rosen[24] har utvivlsomt Ret i, at Mantegna næppe, som f. Eks. Leonardo, havde en rent naturvidenskabelig Interesse for Naturen; han havde snarere Raritetssamlerens Tilbøjelighed til at fængsles af det sære og usædvanlige; heri viser han et vist Slægtskab med Rembrandt. Det er saaledes ret ørkesløst at reflektere over Stenformationernes mineralogiske Karakter, eller, som flere Forskere har gjort det, at diskutere, om det er Bjergene omkring Adigedalen og Gardasøen, Dolomitterne eller Soracte ved Rom, der har givet Kunstneren Inspirationer, eller om Marmorbruddet i Kunstmuseets Billede skyldes et Indtryk fra Carrara. Netop til dette sidste har Mantegna ret sikkert faaet Ideen hos Jacopo Bellini (jfr. Side 93)[25].

Af lignende Art som Landskabet er Byen (Jerusalem). Selvom

Andrea Mantegna: Oljebjerget. National Gallery. London.

man hist og her skimter Arkitekturled, der kunde minde om Kolosseum i Rom og Castello di Corte i Mantua, er det dog, som Miss Cruttwell rigtigt bemærker, en By »Østen for Sol og Vesten for Maane«.

Fuldstændig Umiddelbarhed har kun Baggrundens Smaafigurer. Træfsikkert, med faa Midler, er Kvinderne paa Vejen givet: deres hurtige Gang, deres Samtale; den ene svøber sig tæt i sin Kaabe og skutter sig i Morgenkulden. Endvidere den travle Færden i Stenbruddet: f. Eks. den Mand, der sidder og udhuler en rund Blok, som han holder fast mellem Benene; her faar man en Anelse om Mantegnas Forkortningskunst. Ikke mindre levende er Hyrdescenen: to af Hyrderne spiller paa Fløjte; den ene synes at anstrenge sig heftigt for at faa Instrumentet til at lyde; en tredje staar fri og ledig, næsten nonchalant, støttet til sin Stav og lytter til de andres Spil. Hele Scenen har en charmerende Intimitet, men er dog snarere bukolisk end virkelig[26].

Man har svært ved at forstaa, at den, der med saa selvfølgelig Lethed har kunnet henkaste disse frit og naturligt bevægede Bi-

figurer, i saa høj Grad har følt sig hæmmet overfor Hovedfiguren. Ligesaa mærkeligt er det, at den samme Pensel, der i Legemsmodelleringen næsten er ubehagelig i sin renlige Blanken og Glatten, med saa sikker Smag og virtuosmæssig Præcision har uddetaljeret Sarkofagen og Draperiet. Mens i den første Stofkarakteren (Porfyren) næsten haandgribeligt illuderer, mangler Ligklædet unægtelig helt det tynde Lins Blødhed og Lethed. Det er snarere som det sirligste Foldeværk i Metal[27], de fine Flige nedover Postamentet med et Skær af Sølv. Foran dette og Baggrunden mindes man Vasaris Ord om Mantegnas Uffizi-Madonna: den er malet »saa fint og med saa stor Taalmodighed, at det kunde synes umuligt at udføre noget saadant med en Penselspids.«

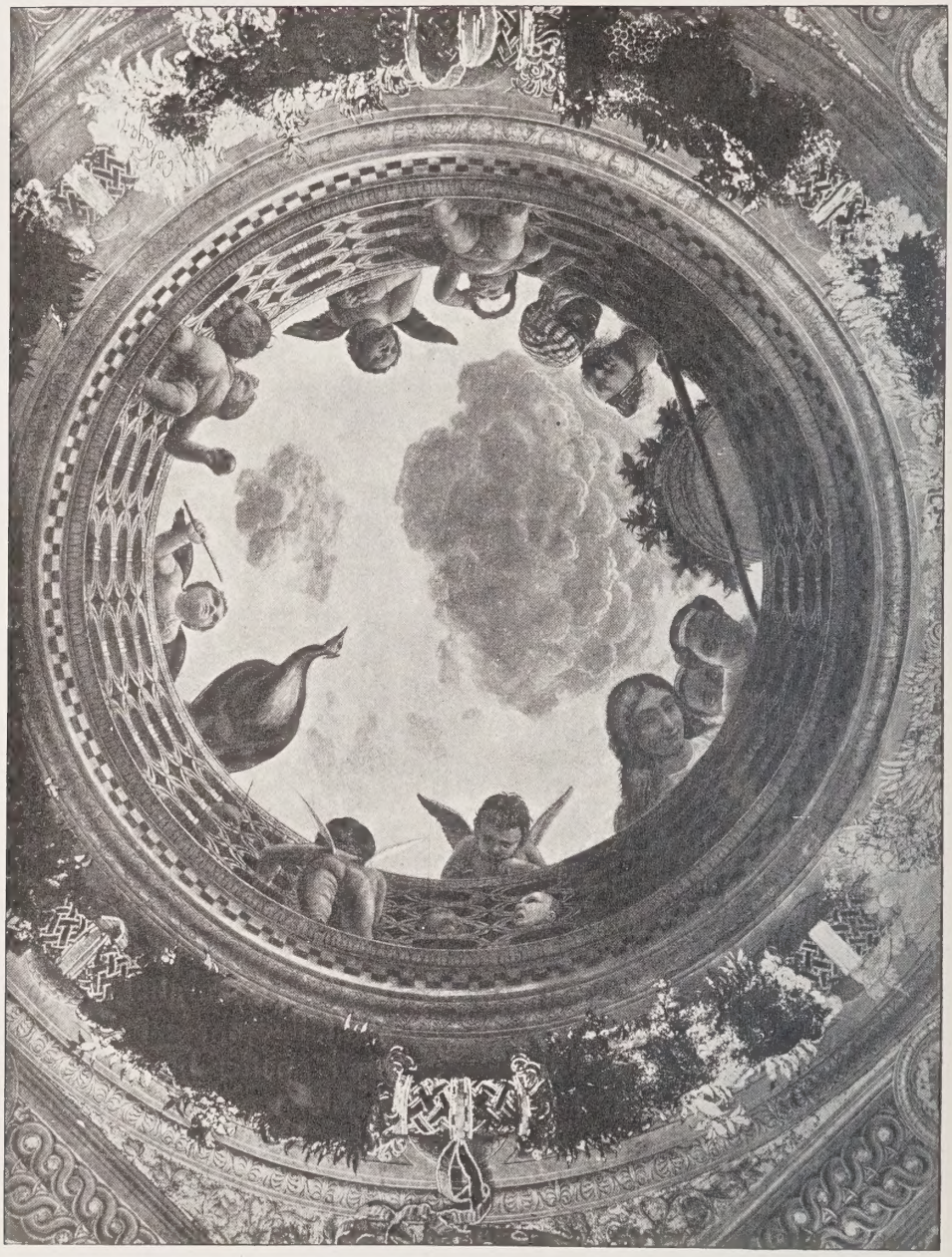
Man forstaar af alt dette, at Mantegnaforskerne har følt sig desorienterede overfor Billedet, saameget mer som flere af dem kun synes at kende det flygtigt, hvis overhovedet, af Selvsyn. Foruden at Vurderingen af dets Kvalitet svinger mellem Yderligheder[28], er de stilkritiske »Bestemmelser« af dets Stilling i Kunsthistorien tilsyneladende uden ethvert Holdepunkt. Signaturen løser ganske vist et Hovedspørgsmaal. Men i hvilken Periode af Mantegnas Udvikling er det malt? Enhver dokumentarisk Kilde mangler. Man maa altsaa helt forlade sig paa, hvad man ser og kan kombinere sig til. En Gennemgang af de forskellige Forskeres Udtalelser vil vise, hvad dette kan føre til, — hvormeget det sete afhænger af Øjnene, der ser, selv i en højlærd Videnskab.

I. Trods Signaturen mener Fr. Portheim og Hans Vollmer[29] helt at kunne fraskrive Mantegna Billedet: det er koldt, broget(!) og slikket i Farven; det næsten moderne virkende(!), sødlige(!) Udtryk i Hovederne passer lidet til Mantegnas Malmstil; Signaturen er usædvanlig, rimeligvis senere tilføjet. — De to Forskere kunde til Støtte for deres Opfattelse have henvist til, at der virkelig findes Forfalskninger af Mantegnas Signatur. Saaledes afbilder Knapp[30] et Portræt af et Medlem af Familjen Gonzaga, hvor man — forneden paa Brystharnisket — læser: AN · MANTINIA · PINX · ANNO M · CCCCLV, men som virkelig ikke synes at have andet tilfælles med Mantegna end Signaturen. Det tilskrives af Berenson[31] Francesco Bonsignori. Berenson hævder, at Forfalskningen her med al ønskelig Tydelighed bevises af Signaturens sjuskede Skrift (»slovenly lettering«), som Mantegna, den lidenskabelige Klassicist, der

spillede saa stor en Rolle ved Dannelsen af de nu brugte trykte Bogstaver, aldrig vilde have tilladt sig. Mantegnas Indsats i Typografien er mig ubekendt og synes heller ikke at være omtalt i de derom handlende Haandbøger. Ialtfald er Signaturen i vort Billede et sandt Virtuosnummer af Typeskrift; Penselføringen naar et Højdepunkt i Sirlighed og Sikkerhed. — At denne Signatur skulde være usædvanlig, som Portheim paastaar, er urigtigt. Frizzoni har paavist den fire Steder i Mantegnas Produktion: foruden her i Camera degli Sposis Fresker, i »Madonna mellem Johannes og Magdalena« i London og i en Madonna hos Fyrst Trivulzio[32]. I Følge Traditionen skal Mantegna ogsaa have signeret de tabte Belvederefresker med den latinske Form af sit Navn: ANDREA MANTINEA.

Den Mulighed synes slet ikke at være fremsat, at Billedet kunde være et Værkstedsarbejde, kun delvis udført af Mesteren selv, men ialtfald med en ægte Signatur. Dette er dog af to Grunde usandsynligt: dels ved man, at Mantegna, modsat Svogeren Giovanni Bellini, saavidt muligt undgik Elevhjælp[33]; dels kan man gaa ud fra, at han ialtfald ikke har ladet Medhjælpere udføre Hovedfigurerne i et Billede, hvor han selv malede Baggrund med Staffage, — og denne er ham fuldt værdig.

II. Samtidig med eller kort efter Mantuafreskerne, d.v.s. omkring 1475. — Denne Opfattelse er først fremsat af Maud Crutwell, senere antaget af Mario Krohn og Charlotte Weigert[34]. Man kunde have ønsket en Sidestilling Træk for Træk med Freskerne i Camera degli Sposi. Slægtskabet er nemlig lidet paafaldende. Diametralt modsat det lineære og flademæssige i Kunstmuseets Billede er i Mantua alt lagt an paa illuderende Plastik og Rumlighed. Ogsaa Figur- og Draperistilen er stærkt afvigende. Den eneste Parallel er Sidestillingen af de to Englehoveder (det ene fladt, ligesom løst siddende foran Halsen, det andet i sin Forkortning opefter bredt skaaret og kraftigt rundet) og af de to Kvindehoveder nærmest tilhøjre og -venstre for Blomsterskaalen i det berømte Loftsmaleri (Fig. Side 102). Det viser sig dog, at dette Motiv hører til de staaende i Mantegnas Kunst. Man genfinder det i den saakaldte »Hortus conclusus« i London og — noget mindre bestemt — i Madonnaerne i Dresden, London, Uffizi etc., alle fra forskellige Udviklingstrin[35]. Krohn har tilsyneladende ikke været opmærksom paa Sammenstillingen af disse to Hovedtyper, men har derimod bemærket den ejendom-



Andrea Mantegna: Loftsmaleri i Camera degli Sposi. Castello di Corte. Mantua.

Andrea Mantegna: Madonna. Uffizierne. Florens.

melige Udformning af den ene, den kuglerunde. Han gør den til Støtte for sin Antagelse, idet han paaviser den i et Par Værker, han regner for tidlige: Sebastian i Wien, Madonna i Uffizi. Mindst lige saa tydelig forekommer den i Kunstnerens seneste Tid (Se Side 106 og 107).

Forskellen mellem »Smertensmanden« og de Figurer, Krohn nævner, er desuden langt mere paafaldende end denne ene Lighed. Blot en Enkelthed som Fødderne: Sebastians plumpe, opsvulmede; Kristus' flade, smidige, elegante[36].

III. Berenson[37] mener: fra Mantegnas »later middle years«, ca. 1485, idet han sætter Billedet i Forbindelse med en, vist ellers ikke publiceret, »Sacra conversazione« hos Mrs. Gardner i Boston. Han ser samtidig, foruden med Madonna i Uffizi, et vist Slægtskab med Freskerne i Camera degli Sposi og Uffizitriptychet.

IV. Fra Mantegnas Romerophold, 1488—90. — Denne Anskuelse havde de ældre Mantegnaforskere: Crowe-Cavalcaselle, Thode, Yriarte[38]; den skyldes indirekte en Udtalelse af Vasari, der fortæller, at mens Mantegna var i Rom, udførte han et lille Billede af Madonna med Barnet, »og i Baggrundslandskabet, som er en Bjergegn, malede han i Klippehuler nogle Stenhuggere, der udhugger Sten til forskellige Arbejder«. Dette Billede har man med ret stor Sikkerhed kunnet identificere med den saakaldte »Madonna della Petriera« i Uffizi (Fig. Side 103). Da den af Vasari beskrevne Baggrund med nogle Variationer genfindes i »Smertensmanden«, synes det klart, at denne ligeledes maa være fra Kunstnerens Romertid. Ogsaa Maud Crutwell og Mario Krohn sammenstiller disse to Billeder, — men i den Mening, at Vasaris Tidsfæstelse af Uffizimadonnaen er urigtig. Unægtelig har Baggrundene aabenbare Lighedspunkter; men da jo dette Bjergterræn med et Marmorbrud hører til de Rekvisitter, Mantegna synes at have overtaget fra Jacopo Bellini (se Side 98), kan det ikke gælde som Indicium. Langt betydningsfuldere er Forskellen i den formelle Opbygning. Uffizimadonnaen har intet af vort Billedes stivnede Fladhed og kunstlede Maniererthed; denne Figur er anderledes fast og plastisk formet; hun sætter virkelig Benet fremefter; Draperiet falder i runde, bløde Folder; Barnet er temperamentsfuldt og utvungent i sin Bevægelse; Baggrundens stærke Spænding og Rumlighed virker konsekvent sammen med Figurerne; Hovedgruppen har rent

menneskeligt baade Friskhed og Ynde. — En anden og fastere Tilknytning til Mantegnas Romertid end denne vil næppe kunne paavises, da det eneste sikre Hovedværk af Mesteren i Rom, Belvederefreskerne, forlængst er gaaet til Grunde. — Venturi, der iøvrigt intet bestemt Standpunkt indtager med Hensyn til Billedets Datering, mener dog at skimte visse Reminiscenser fra denne Periode, især i Englene; de skulde minde om Melozzos[39].

V. I en Artikkel i L'Arte[40] søger Gustavo Frizzoni at sandsynliggøre Dateringen: ca. 1493. Han finder Slægtskab mellem Kunstmuseets Billede og et Kristusbillede i Galleria Campori, paa hvilket han har læst det nævnte Aarstal. Reproduktionen af Campori-Billedet virker ikke overbevisende. Ansigtet er »skaaret« paa en helt anden Maade, især Næse og Øjenparti; endvidere er Panden langt mere nuanceret og blødt behandlet, ikke den haarde, glatte Flade, der slet ikke synes af Kød og Blod. Helt forskellige er endelig Hænderne.

VI. Endnu senere dateres Billedet af Kristeller, Knapp, Wanscher og Brunius[41], der sætter det til Aarene omkring 1500, d. v. s. til Kunstnerens Alderdom. De vigtigste Argumenter maa søges hos Kristeller. Mest slaaende er Sidestillingen med »Sebastian Franchetti«, — et Billede, der ved Mesterens Død blev fundet i hans Atelier, malet i eller kort før 1506, maaske Mantegnas sidste Værk. Bemærkelsesværdig er især det kunstlede i Anordningen, det stivnet formalistiske i Figurstilen, det patetisk heftige i Udtrykket. Ogsaa Sebastian i Wien, hvori flere har set Slægtskab med Billedet i Kunstmuseet, er opstillet; men han synes slet ikke at beskæftige sig med sin Opstillethed; han agerer ikke ud mod et Publikum, men er helt fortabt i sin Smerte og i sin Hengivelse til Gud. »Sebastian Franchetti« derimod er en plump Balletmester i tragisk Attitude. Hans Poseren er saa paatrængende, at det næsten ser ud, som var han paa Vej ud af Billedet, smlgn. Karakteristikken ovenfor: »mens Figurerne i Mantegnas øvrige Værker hyppigst vender sig eller bevæger sig indefter, skyder alting sig her fremefter, udefter«. Træffende siger Brunius om Figurerne i de tidlige Billeder, at de er »sluttede omkring sig selv, aldrig agerende udad«. — Af stor Interesse er ogsaa Wanschers Paavisning af matematiske Forhold i Franchettis Billede: »Maal-Enheden er vel angivet for-

neden med det slukkede Lys, der er en Ottendedel af Stenrammens indre Kant? Derefter synes det som om Figuren er tegnet i et Kvadratsystem, af hvilket den atter selv glider ud, idet den foretager Skridt fra Rammens øvre til dens nedre Kant, hvor Lyset er anbragt. Ogsaa Pilenes Retning kan have haft en Forbindelse med Billedets Geometri«. — Ligheder i det enkelte er disse: Sebastians Hovedform minder stærkt om den ene Engels, d. v. s. den ovenfor karakteriserede plastiske Type; Konturen, helt ned langs Halsen, er ganske den samme, blot vendt i modsat Retning; Haaret ligner og ikke mindre Trækkenes Snit: Øjenpartiet, Næsen, den stift opadtrukne Mund, der blotter Tandrækkerne. Til Forskel Sebastian i Wien: Hovedets Yderkontur mere kantet, Formen ikke kuglerund, Trækkene finere, mindre bestemte, Munden — som i Rallen — fortrukket nedefter. — Ogsaa Kristi Hovede er beslægtet med Sebastians: dets Træk og Fortrækning. En Antydning af Lighed har endvidere Benstillingen. Næsten fuldstændig Kongruens viser Behandlingen af begge Figurers højre Fod: Vristens Føjning til Ankelpartiet, Fodfladens Breden-sig-ud om Lilletaaen, Mellemrummet mellem Stortaaen og de øvrige Tæer; Linjen langs Fodhulingen gør et Hak ind i Hælen. Ganske anderledes er Wiener-Sebastians Fødder. — Med alt dette maa Forskellene mellem »Smertensmanden« og »Sebastian Franchetti« dog ikke overses. Disse fremtræder især i den tekniske Behandling: i det ene minutiøs og glattende Omhu for Detaljen, virtuosmæssig Sikkerhed; i det andet grov Skødesløshed eller svigtende Kunnen, raa Manierisme. Nogen Skyld i dette Indtryk har maaske Materialet. »Sebastian« er malet paa Lærred, Farvepaalæget er tyndere og hurtigere og upaavirket af Lasuren, vist ogsaa medtaget af Tiden.

Mens »Sebastian Franchetti« blot er manierert, har »Kristus« i Kunstmuseet Træk, der gør den fortjent til Prædikatet: elegant — altsaa paa anden Maade en Gestus ud imod Publikum. Det er Hofmanden Mantegna, der heri gør sig gældende, – saa fjernt som vel muligt fra den djærve unge, næsten lidt bondske Andrea i Eremitanikirken; ogsaa en anden, forekommer det mig, end Camera degli Sposis Maler. Skønt han netop her malede for et Hof, var han endnu helt sin egen Mand, uden Trang til at besmykke og flattere. Hans senere Værker viser derimod paa mange Punkter Affektation og søgt Elegance i Bevægelserne (Kristeller). Stærkt fremtrædende bliver det i det Kontrapostmotiv, han særlig ynder: Skridt-

stilling, Legemet stærkt svunget, med elastisk Tilbagebøjning af Overkroppen og Tilbageskydning af den ene Skulder. Dette Motiv forekommer gennem hele Mantegnas Udvikling (allerede i Lukasaltrets Euphemia fra 1453—54)[42], men paa dens tidligere Trin maadeholdent og lidet dominerende. Nu derimod gentages det atter og atter og har et dobbelt elegant — man fristes næsten til at sige: nonchalant — Sving. I Billedet her forekommer det kun blandt Baggrundsfigurerne: en Mand i Stenbruddet, men med umiskendelig Tydelighed. Skønt Kristus sidder, viser hans Stilling, især Benenes, dog ogsaa et vist Slægtskab.

Ligesom Figurstilen ved en Almindeliggørelse af Formerne og en Skematisering af Motiverne i Mantegnas sene Stil fører ud i Virtuoseri og Maner, bliver ogsaa Draperistilen udvendig og virkelighedsfjern. Tidligere: tunge, tykke Stoffer i blødt og bredt rundede Folder, nu: metalagtige, i haarde Linjer, skarpt knækkende, sirligt og kunstlet ordnede, eller — som i »Sebastian Franchetti« — haardt strammede eller groft krøllede.

Ogsaa Behandlingen af Jordsmonnet er, som Kristeller har paavist det, en anden i de senere Værker end i de tidlige: ikke Sten i haarde, skifrede Lag, der vil flise for Hug, snarere groft kornet, let smuldrende Sandsten, hist og her med Næring for en sparsom Vegetation. Krohn imødegaar Kristeller, der unægtelig gaar for vidt, naar han siger, at Terrænet i vort Billede er »blødt og jordagtigt«. Efter Krohns Mening har det samme klippeagtige Karakter som i Mantegnas Ungdomsværker. Mon dette ikke skyldes en Forveksling mellem Baggrundens Bjergformationer[43] og Forgrundens Jordsmon?

Skønt intet af Mantegnas uomtvisteligt sene Værker ganske dækker Indtrykket af »Smertensmands«-Billedet, kan man dog, som fra »Sebastian Franchetti«, fremdrage Træk efter Træk, der nærmer det til dem. Dette gælder især Madonnaen i London (med Døberen og Magdalena). Døberen er af samme Type som Kristus: de samme slanke Lemmer; Ansigtets Snit det samme, dog følsommere, mere individualiseret; Linjen fra Panden langs Tinding, Hals, ned om Skulder er næsten kongruent; ogsaa højre Fod ligner, — Typen er karakteriseret ovenfor ved Omtalen af »Sebastian Franchetti«. Endvidere er Magdalena nær beslægtet med den ene af Englene: den kuglerunde Hovedform, Trækkene, Linjen fra højre Halsside langs Haaret, endende ned over venstre Skulder.

Om den anden Engel minder Maria: Skulder og Arm, Blusen med dens krøllede Folder, Hovedets Føjning til Halsen. Barnet hører endelig til de mest udpræget poserende Figurer i Mantegnas Produktion, i elegant svungen Ballet-Kontrapost. Maria virker ved Siden af som en bly, lille Landsbypige. Knapps Karakteristik af dette Billede kan næsten Ord til andet overføres paa »Smertensmanden« (som han forøvrigt ogsaa nævner det sammen med): yderligere Haardhed i Formgivningen og Afkøling af Udtrykket; Folderne brydes skarpt og glat; Kødbehandlingen er tør, ingen stoflig Virkning; Armenes Holdning, Hovedernes Vending er nøje symmetrisk beregnet overfor hinanden; — »der greise Künstler schafft nur noch aus altem Schatz, nicht frisches Leben mehr weiss er zu geben«. Det er dog værd at mærke, at Draperibehandlingen trods sin Haardhed og Skarphed i nogen Grad afviger fra vort Billedes; den er simplere og bredere, har ikke den Overflod af sirligt slyngede og krusede Folder. Som Totalitet er Londoner-Billedet endvidere langt fastere og helere; Kompositionen er mere lukket, mere intim; intet Skel mellem Forgrund og Baggrund. Det er heller ikke, bortset fra Kristusbarnet, saa prangende og paakaldende vendt mod Publikum, mere trukket tilbage i sig selv. Intet svarer til den prægtige Porfyrsarkofag. Madonna sidder under en jævn Baldakin. – Ogsaa Fyrst Trivulzios Madonna (fra 1497) har Paralleller. Atter en Johannes Døber, hvis Type minder om Kristus', især de uforholdsmæssigt spinkle Arme. Disse hører dog til de gennemgaaende Ejendommeligheder, smlgn. Sebastian i Wien o. a. Af større Vægt er det, at denne Figur saa bestemt er henvendt mod Publikum; han søger at føre dets Øjne mod Madonna, der rigtigt sidder og lader sig forevise. Saadanne pegende Figurer i Fremstillinger af denne Art er ganske vist ikke ualmindelige, og ofte er den pegende netop Døberen; men i Mantegnas Kunst finder man vanskeligt noget tilsvarende. Hvor fjernt er det ikke f. Eks. fra Sidefigurerne i S. Zeno-Altret, Englene og de Hellige, der helt er optaget af deres eget? — Det nærmeste er de Figurer, der ved deres Optræden søger at henlede Publikums Opmærksomhed paa sig selv, — og de findes alle i de sene Værker.

Det ypperste Madonnabillede fra Mantegnas sidste Aar er den saakaldte »Madonna della Vittoria« i Louvre, fuldendt 1496. Skønt det som Kunstværk er langt lødigere og langt mere helstøbt end »Smertensmands«-Billedet, føjer ogsaa det Materiale til vor Under-

søgelse. Kompositionen er udpræget flademæssig og delvis undergivet simple geometriske Forhold (se nedenfor, Side 112). Figurerne, især Hovederne, synes ligefrem at trænge sig frem mod Overfladen[44]; til Forskel: Hovedfelterne i S. Zeno-Altret. En vis Følelse af et Rum bag Fladen giver Udskæringerne i Løvhytten; det er, med fin Diskretion, det samme som i vort Billede. Mens der i Londoner-Madonnaen ikke fandtes noget tilsvarende til dettes prægtige Porfyrsarkofag, er der her Prunken og kostbare Stoffer i Overflod. Intet andet Sted er Mantegnas Pensel gaaet videre i kræsen og minutiøs Gengivelse. Det er saa meget mærkeligere, som den i andre af de sene Værker viser en Tilbøjelighed til bredere og løsere Udførelse.

Et Par Smaabilleder fra 1490'erne, »Hortus conclusus« i London og en Madonna hos Weber i Hamburg (den sidste snarest Værkstedsarbejde), kan fremdrages paa Grund af deres matematiske Opbygninger i det ene Plan, der paa mærkelig Maade overensstemmer indbyrdes[45], — altsaa vel sagtens grunder sig paa et Værkstedsskema. Intet af disse Billeder har dog en saa stiv og saa kunstigt sammensat Konstruktion som »Smertensmanden«.

Mens de gennemgaaede Billeder paa afgørende Punkter frembød sig til Sammenligning, vil det falde vanskeligere med de to Allegorier i Louvre fra ca. 1497 og den besynderlige »Pietà« i Brera. De første indtager en Særstilling i Mantegnas Kunst, ikke mindst derved, at de i visse Maader er nærmere Venetianerne end noget af det øvrige. Penselføringen er fri og flygtig. »Madonna della Vittoria«, der hænger ved deres Side i Louvre, afviser dog enhver Tanke om, at dette skulde være betegnende for Mantegnas sene Tid overhovedet. Efter al Sandsynlighed har det været bestemmende for Allegoriernes Udførelse, at de var tænkt til Dekorationsstykker. Helt uden Tilknytningspunkter er de dog heller ikke. I dem begge raader et vist Modsætningsforhold mellem det flademæssige, Reliefplanet, og det rumlige; i »Dyden og Lasten« paa noget lignende Maade som i »Madonna della Vittoria«. Intetsteds sporer man en saadan Paagaaenhed og Logik i Rumfremstillingen som den, der behersker Freskerne i Padua og Mantua og »Korsfæstelsen« i Louvre; helt uheldigt sidder saaledes Apollon i »Parnas«-Billedet i Forhold til Museme. En meget spag Reminiscens af den unge Mesters Forkortningskunst er Drukkenbolten, der bæres bort i »Dydens Sejr over Lasten«. Snarere mærker man ogsaa her en vis Tendens

til fladegeometrisk Konstruktion: Mars og Venus i »Parnasset« kan indskrives i en Ellipse.

Absolut uden Slægtskab med, snarere diametralt modsat Kunstmuseets »Kristus« er »Pietà«en i Brera. Dette Billede blev sammen med »Sebastian Franchetti« fundet ved Mantegnas Død i hans Atelier og er derfor almindeligt blevet regnet for at være et af hans sidste Værker. Meget taler dog for den af Yriarte fremsatte Tanke, at det er malet langt tidligere og vel paa Grund af sin, mange frastødende Realisme ikke har fundet en Køber. Knapp afviser bestemt denne Antagelse; han finder tværtimod god Plads til det i Mantegnas sene Stil; bl. a. viser han hen til den forkortede Figur i »Dydens Sejr over Lasten«. Langt nærmere Brera-Kristus staar dog den 40 Aar tidligere malte døde Kristoforus i en af Eremitanifreskerne. Begge Steder er det den voldsomme, næsten brutale Forkortning, der dominerer Billedvirkningen, — Udslag af en mægtig, alle Skranker brydende Glæde ved Realiteten. Anderledes i »Dydens Sejr over Lasten«. Her drejer det sig kun om en ret ligegyldig Sidefigur, der paa ingen Maade er i Stand til at trodse Hovedgruppens energiske Betonen af Reliefplanet. Med Rette kunde Knapp paa dette Sted have gentaget sine egne Ord: »Der greise Künstler schafft nur noch aus altem Schatz, nicht frisches Leben mehr weiss er zu geben«. Det er ufatteligt, at Knapp efter denne Dom om Mantegnas sene Stil og umiddelbart efter sin Karakteristik af »Smertensmanden« i Kunstmuseet har kunnet fremsætte sin Mening om Brerabilledet. Hvis han har Ret med Hensyn til dette sidste, maa han have Uret med Hensyn til det første. Det sandsynligste er tværtimod, at de to Billeder betegner Yderpunkterne i Mantegnas Produktion[46].

Skønt saaledes Kunstmuseets »Mantegna« næppe kan regnes til Mesterens mest fuldendte Frembringelser, hører det ikke desmindre til dem, der fortjener størst Opmærksomhed. Endnu mere vilde dette være Tilfældet, hvis man med fuld Sikkerhed, d. v. s. støttet af Dokumenter, kunde sætte det til Slutningsperioden af Kunstnerens Udvikling. Det vilde saaledes være samtidigt med de første modne Værker af Renæssancens store Fuldendere: af Leonardo, Michelangelo, Fra Bartolommeo, kort før Rafaels Fresker i Stanzerne, — d. v. s. fra den Tid, da alt, hvad Mantegna og hans Slægtled havde kæmpet for og lagt Grund til, med eet var blevet Opfyldelse og Selvfølgelighed. Nu var Kunstnerne ikke længer Forskere (Anatomer, Perspektivikere, Arkæologer osv.) v e d S i d e n af, at de var Kunstnere. De var universelle

Andrea Mantegna: »Pietà«. Brera. Milano.

Personligheder, der med Geniets Lethed forenede i sig, hvad deres Forgængere, Banebryderne i det 15. Aarhundrede, havde erhvervet sig stykkevis. Mærkeligt vilde det være, at samtidig med at den Rumkunst, Mantegna havde givet det meste af sit Liv for at beherske, nu stod fuldt færdig, suveræn over alle Midler, havde han selv i et Billede, han behandlede med den sjældneste Omhu, ladet sig bestemme af et ganske flademæssigt Konstruktionsprincip. Mon Forklaringen ikke er den, at den gamle Mester afmægtigt har søgt at tilegne sig de Metoder, der var paa Mode blandt den nye Tids Kunstnere? Mantegnas stærke Side havde aldrig været den faste Sammenbygning af Billedelementer til et Hele i Forhold til Fladen. Hans Kompositioner bestaar — som Signorellis — ofte kun af en Række plastisk udarbejdede Enkeltfigurer eller Enkeltdele. Overhovedet maatte det kompositionelle i Quattrocento ikke sjældent træde tilbage for Studiet af mere specielle Problemer. Anderledes blev det nu, da disse var løst og fuldt behersket. Nu kunde hele Opmærk-

somheden vendes mod Billedhelet. Typiske er saaledes de stadige Eksperimenter med at indskrive en Gruppe i en Pyramide. Hvormegen Beregning, ofte hvormegen Geometri en Mand som Rafael, bevidst og ubevidst, har lagt til Grund for sine store Monumentalbilleder, viser Wanschers Analyser (i »Rafael og Michelangelo« og »Rafaello da Urbino«). At Mantegna i sine sidste Aar virkelig har beskæftiget sig med noget lignende, f. Eks. netop med Pyramideopbygningen, ser man i »Madonna della Vittoria«, hvor Pyramiden ganske vist snarere er blevet en Trekant, altsaa flademæssig i Stedet for rumlig. I Kunstmuseets »Kristus« er Opgaven mere kompliceret — Løsningen derfor yderligere mangelfuld. Dertil kom, at Kunstneren trods sin Betagelse af det store Nye, ikke kunde løsgøre sig fra det Forraad, han havde samlet i sine yngre Aar. Værket blev derfor som Resultat hans mest usammensmeltede og saaledes i Virkeligheden fjernere end noget af de tidligere fra den ideale Kunst, han havde søgt at træde i Forhold til, men psykologisk — udviklingsmæssigt — et af de interessanteste.

NOTER

[1] »Maniera greca« (»maniera bizantina«) er i Kunstforskningen Betegnelsen for den byzantiniserende toskanske Stil i det 13. Aarhundrede.

[2] F. Eks. B. Berenson i »The Central Italian Painters«, New York og London, 1897, Side 140.

[3] Curt H. Weigelt: »Duccio di Buoninsegna«, Leipzig 1911. Her Henvisning til Alessandro Lisini: »Notizie di Duccio pittore« i Bullettino senese V, 1898.

[4] Smlgn. Weigelt, Tavlerne 45 og 46.

[5] Denne Redegørelse for det tekniske grunder sig — foruden paa Cenninis »Traktat« — paa Ernst Bergers »Beiträge zur Entwickelungsgesch. der Maltechnik«, Dritte Folge, München 1897.

[6] Smlgn. Venturis »Storia dell' arte italiana«, V, Side 617 med Anm. 2.

[7] Intet af disse Attributter er tilstrækkeligt kendetegnende til, at man med fuld Sikkerhed kan navngive de to Helgener. Olivenkvisten er Symbolet paa Fred og bæres derfor af enkelte Hellige som Tegn paa, at de har optraadt som Fredsstiftere, se f. Eks. Barbier de Montault: »Traité d'iconographie chrétienne«, II, Paris 1890, Side 390. Med en Olivenkvist ses ogsaa til Tider Lægehelgenen S. Pantaleone, der dog samtidig er klædt i et langt Gevandt og har Hænderne naglet til et Træ, se F. Brunswick: »Heilige und ihre Symbole«, Rom 1914, Side 88; endvidere, i Følge Barbier de Montault, II, Side 305, Sieneseren Bernardo (Giovanni) Tolomei (1272—1348), der i 1319 grundlagde Benediktinerklostret »Vor Frue af Monte Oliveto« (Oljebjerget); denne anerkendtes dog først som salig — altsaa ikke engang som Helgen — i 1691, se Wetzer og Welte's »Kirchenlexikon«, IX, Spalte 825 ff. En Olivenkvist af ganske lignende Art som den i Kunstmuseets Billede bærer Bebudelsesengelen mod al Sædvane (smlgn. det citerede Bind af Venturis: »Storia«, Side 616) i Uffizibilledet. — Sværdet bæres af Martyrer, der har lidt Døden ved Halshugning, desuden af Fyrster og Krigere som Standsattribut, til Tider ogsaa som Symbol

paa Troskraften, paa Guds Ord og dets Forkyndelse: »Aandens Sværd«; smlgn. Rudolf Pfleiderer: »Die Attribute der Heiligen«, Ulm, 1898, Side 149. — Palmebladene er Vidnesbyrd om, at de fremstillede er Martyrer. — Kronen er Symbol paa Sejr og Løn, dog ogsaa Tegn paa fyrstelig Herkomst. Den bæres saaledes af den hellige Katharina af Alexandrien (dog vist altid paa Hovedet, ikke i Haanden som her), der i Følge Legenden var Kongedatter. Vor Helgeninde kunde i og for sig meget vel ligne Fremstillinger af denne; men hun mangler de af hendes Attributter, der mere specielt er hendes end Kronen og Palmebladene, nemlig Hjulet (hvorpaa hun blev martret) og Bogen (der betegner hendes Lærdom); se H. Detzel: »Christliche Ikonographie«, Freiburg i. B., 1896, II, Side 235 ff. Begge disse ser man paa Bernardino Luinis berømte »Katharina« i Kunstmuseet.

[8] Man har endogsaa tilskrevet ham en Række Miniaturer: i et Pliniushaandskrift i Turin. Paul Durrieu mener dog, at de ikke er af ham, men af hans eller snarere af Squarciones Skole; se Paul Durrieu: »Les Manuscrits à peintures de la Bibliotèque incendiée de Turin«, Chronique des Arts, 1904, Side 45.

[9] Foruden i de Bøger og Afhandlinger om Mantegna, der andetsteds citeres, finder man Bidrag til denne Meningsforvirring følgende Steder: Roger E. Fry: »Mantegna as a Mystic« (Burlington Magazine, VIII, Side 87 ff); Friedländer: »Das Bildnis einer Hohenzollernschen Fürstin von Mantegna« (Jahrb. der königlich preuss. Kunstsamml., IV, Side 59); René Schneider: »Le Fantastique de Mantegna« (Revue de l'art, XLIII, Januar 1923, Side 13 ff); Wanscher: »Plastiske Idealer i Renæssancen« (Kunst VII); Jaeschke: »Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento« (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, III, Side 37).

[10] »Se, dette har jeg gjort for dig, hvad gør du for mig?« (Zinzendorf).

[11] Émile Mâle: »L'Art religieux de la Fin du Moyen Âge en France«, Paris 1908, Side 91 ff. — Meget hyppige er disse »Pietà«er i Gravskulptur fra det 14. Aarhundrede; smlgn. Mâle, Side 94. — Endnu en Form for »Pietà«en er den, hvorpaa den unge Michelangelos Gruppe i Peterskirken er det berømteste Eksempel, men som ogsaa hyppigt forekommer i det 15. Aarhundredes Kunst, især den franske (»Vierge de Pitié«, smlgn. Mâle Side 122 ff): Maria med sin døde Søn paa Skødet. Her er det Madonna, ikke Kristus, der er Hovedpersonen. Det er i Virkeligheden en Fremstilling af den sidste af Marias 7 Smerter, sikkert paavirket fra Kirkeskuespillene.

[12] Mâle gengiver og omtaler (Fig. 35, Side 92) et Stik af Israël van Mecheln, der i Følge Paaskrift skal være en Kopi af det tabte Billede i S. Croce. Han mener, at dette har været et Værk af en byzantinsk Kunstner og slutter, at denne Billedtype maa være bragt fra Orienten ca. i det 12.—13. Aarhundrede. Beklageligvis giver han ikke Eksempler paa byzantinske »Pietà«er. Hans stadige Henvisen til den formodede Prototyp i S. Croce er ret uforstaaelig. »Pietà«erne er dog ganske naturlige Produkter af Middelalderens religiøse Tankeliv. De kan meget vel være opstaaet uden indbyrdes Afhængighed. De ret betydelige Afvigelser i Fremstillingsformen, som Mâle selv er opmærksom paa (Side 95), synes dog ikke at tyde paa et fælles Udspring.

[13] Hos Giovanni Bellini er det derimod Englene, der viser den døde Kristus frem, ofte direkte paakaldende Beskuerens Medfølelse, se f. Eks. »Pietá«en i Berlin. — Til Tider ses Kristus i Fremstillingerne af »Gregors Messe« som levende, saaledes i et Træsnit af Dürer fra 1511; men han viser ikke medynkpaakaldende sin egen Smerte frem mod Beskueren og er ikke den opstandne, skønt han staar i Sarkofagen. Det Hele er gennemført abstrakt Passionssymbolik.

[14] De to Engle er overtaget fra den gængse »Pietà«-Form. Da Kristus ikke er død, men selv kan holde sit Legeme oppe, har de ganske vist ingen særlig Mission som f. Eks. hos Bellini. — v. Tschudi tænker sig, at Sammenstillingen med Englene kan have haft sin Oprindelse i Relieffer paa oldkristelige Sarkofager: Genier omgivende Medaljon med den afdøde eller holdende en Krans, indenfor hvilken den tronende Kristus er fremstillet. Samme mener, at Donatello har indført Motivet i den norditalienske Kunst, hvor det, i Mantegnas og Bellinis Kreds, ofte gentoges. Smlgn. H. v. Tschudi:

»Die Pietà von Giovanni Bellini im Berliner Museum«, Jahrb. der königlich preuss. Kunstsamml. XII, Berlin 1891, Side 219 ff. — — Skønt der i og for sig ikke var noget i Vejen for, at Ordet »Pietà«, der jo i Forvejen dækker over flere Kompositionstyper, fremdeles kunde bruges som Titel til vort Billede (ikke mindst fordi Mantegna sandsynligvis selv har tilsigtet eller faaet Bestilling paa at male en saadan), vil det dog være nok saa rigtigt at omdøbe det til »Smertensmanden« eller »Kristus som Smertensmand«. Dermed antydes Forbindelsen med den tyske Form: det at Kristus er levende og selv paakalder sig Medlidenhed. Samtidig er dette Navn sikrere paa at udløse en Forestilling hos en dansk Betragter. Endnu bedre er dog ganske vist den Betegnelse, der er givet i Kunstmuseets Katalog: »Kristus som den lidende Forsoner«.

[15] Ogsaa Venturi taler om Himmelfart. Englene »synes at være kommet fra det Høje for at føre Liget til Himlen« (»Storia dell'arte italiana«, VII 3, 1914, Side 218). Det kan næppe være andet end en Frase.

[16] Conrad de Mandach: »Le Symbolisme dans les Dessins de Jacopo Bellini«, Gaz. d. Beaux—Arts, Juli—August 1922, Side 50.

[17] Ogsaa andetsteds i Kompositionen har man en Fornemmelse af, at det ene Led fortsætter sig over i det andet og dermed øger Stivheden: begge højre Engels Vinger (højre og venstre for Beskueren, undtagen naar der tales om den enkelte Figurs Sider eller Lemmer) — begge Kristi Arme, den opadstrammede Ligklædeflig — Kristi venstre Ben, den skraanende Klippe bag Byen — venstre Engels Vinge, Kristi og højre Engels Konturer mod højre, Kristi Kontur til den modsatte Side — en Fold i venstre Engels Bluse etc. Det er tydeligt nok en i høj Grad bevidst Konstrueren i Fladen.

[18] Wanscher i den citerede Artikkel i »Kunst«, VII; Fritz Knapp i »Klassiker der Kunst« Bd. XVI, Side XVIII. Til Knapps Karakteristik svarer, foruden Monumentalværkerne i Padua og Mantua, især det mægtige Oljebjergsbillede i Nationalgalleriet i London (se ovenfor Fig. Side 99).

[19] Crowe-Cavalcaselle: »History of Painting in North-Italy«, London 1871, I, Side 403. Se ogsaa Max Jordans tyske Oversættelse (»Geschichte der italienischen Maleri«, Leipzig 1874, 52, Side 422). Forfatterne finder endvidere Udtrykket slaaende ved sin Kraft og mener ikke at kende noget Værk af Mesteren, hvor Formen er givet med mere Renhed, Clairobscuret med mere Leonardosk Fuldkommenhed (sic!). — Om »paatrængende Natursandhed« kan der tales i Forbindelse med »Pietà«en i Brera (se Fig. Side 111); foran Billedet her højst i Forbindelse med Naglesaarene i Jesu Hænder og Fødder. — Venturis gigantiske Superlativ findes i det citerede Bind af hans »Storia« Side 218.

[20] Paul Kristeller: »Andrea Mantegna«, Berlin und Leipzig 1902, Side 174.

[21] Træffende siger Robert Saitschick i »Menschen und Kunst der italienischen Renaissance«, Berlin 1903, Side 339: »Han (Mantegna) kendte ikke Menneskets Opgaaen i Omverdenen; det holder hos ham ikke intime Dialoger med Naturen, men staar skarpt omskrevet overfor den som en Verden for sig«.

[22] Muligvis skyldes dette i nogen Grad Overmaling.

[23] De haardt flisede og prismeagtigt brudte Klippeformationer findes ogsaa i nordisk Kunst, f. Eks. hos v. Eyck og Roger v. d. Weyden; utvivlsomt af samme Oprindelse som hos Italienerne. Se iøvrigt Wolfgang Kallab: »Die toskanische Landschaftsmaleri im 14. und 15. Jahrh.«, Jahrb. der kunsthist. Samml. d. allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXI, Wien 1900, Side 1ff.

[24] Felix Rosen: »Die Natur in der Kunst, Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei«, Leipzig 1903, Side 311 ff.

[25] Se Victor Golubew: »Die Skizzenbücher Jacopo Bellinis«, Brüssel 1912, II, Tavlerne XV—XXXIII o. a.

[26] Næsten de samme Figurer (Stillingerne) kan genfindes i Aarhundreder ældre Virgilminiaturer, se f. Eks. Hartel-Wickhoff: »Die Wiener Genesis«, Jahrb. der kunsthistor. Samml. des allerhöchsten Kaiserhauses, Beil. zu XV. u. XVI. Bd., Wien 1895, Tavle D.

[27] Noget lignende siger Mario Krohn, Side 46; men han ser ikke destomindre netop i dette Draperi et Vidnesbyrd om Mantegnas store Naturalisme. Det vilde være gavnligt, om Kunstforfatterne engang kunde enes om, hvad de mener med dette amøbeagtige Begreb: »Naturalisme«!

[28] »Et delikat Billede« (Yriarte) — »den rige og gribende Komposition« (Rosen) — daarlig Malerkunst, Kristus i Formen en Trædukkke (Wanscher) — »arkaiserende Livsfjendtlighed« (Brunius) — »Farvepaalæget og Tegningen er af næsten frastødende Haardhed. Ligefrem afskrækkende tomt og stift er Udtryk og Holdning« (Knapp) etc. etc. — Brunius har Ret, naar han taler om samtlige Forskeres »virriga utlåtanden och omdømen« om dette Billede.

[29] Fr. Portheim: »Mantegna als Kupferstecher«, Jahrb. d. kgl. preuss. Kunstsamml., VII, 1886, Side 224; Hans Vollmer: »Die alte Gemäldegalerie in Kopenhagen«, Monatsheft für Kunstwissenschaft, II, 1909, Side 549 ff.

[30] »Klassiker der Kunst« XVI, Side 164.

[31] Bernhard Berenson: »Venetian Painting in America«, London 1916, Side 172, og »Lorenzo Lotto«, London 1895, Side 54.

[32] Gustavo Frizzoni: »Un dipinto inedito di Andrea Mantegna nella Galleria Campori di Modena«, L'Arte, XIX, Side 67, Anm. 1.

[33] Smlgn. Fr. Portheim: »Andrea Mantegnas Triumph Cäsar's«, Repert. für Kunstwissenschaft, IX, 1886, Side 167; og det citerede Værk af Kristeller, Side 373.

[34] Maud Cruttwell: »Andrea Mantegna«, London 1901, Side 74—76; Mario Krohns før citerede Bog, Side 51—52; Charlotte Weigert: »Das Staatsmuseum in Kopenhagen«, Der Cicerone XIV, Dec. 1922, Side 960.

[35] Reproduktioner hos Knapp Side 106, 112, 114, 104.

[36] Et vist beslægtet Indtryk gør disse to Billeder, fordi deres Materiale og dets Behandling i nogen Grad er éns. Med Kendskab til Mantegnas øvrige Produktion tør man dog ikke gøre dette til et Kriterium.

[37] »North Italian Painters«, Side 29 og »Venetian Painting in America«, Side 54—59 = »Art in America«, Vol. IV, Nr. 1, Side 3.

[38] Crowe og Cavalcaselles i Note 19 citerede Værk, Side 403; Henry Thode i Knackfuss' Künstler-Monographien XXVII, Side 87; Yriarte: »Mantegna«, Paris 1901, Side 67 og 223. I Virkeligheden har disse Forfatteres Dom i denne Forbindelse ringe Vægt. Som Krohn bemærker, giver de alle tre uomgængelige Vidnesbyrd om, at de har skrevet om Billedet uden at kende det. C.-C., som Thode direkte støtter sig til, oplyser, at Signaturen findes paa Jorden tilhøjre, at Kristus sidder paa en Trone osv. Mistænkelige er ogsaa de Udtalelser, der er meddelt Side 97 og i Note 19, og det, at de to Forfattere næsten i samme Aandedræt kan sige, at Mantegna i »Madonna della Petriera« har afvundet sin, til det haarde og strenge vante Pensel en sjælden Sarthed og Mildhed i Behandlingen af Figurerne, og at dette Billede hører sammen med Kunstmuseets. — Yriarte er mærkværdigt selvmodsigende. Skønt han er overbevist om, at Billedet stammer fra Mantegnas Romerophold, kalder han det et Ungdomsværk, uden samtidig at bestride, at Mantegna er født i 1431 og var i Rom 1488—90. Han finder Lighedspunkter mellem Kristi Sarkofag (»la sedia sculptée«) og Madonnas Trone i S. Zeno-Altret, som virkelig er et Ungdomsværk, men ogsaa malet 30 Aar før den Tid, hvortil Kunstmuseets »Kristus« er henført.

[39] »Storia etc.« VII 3, Side 216—217.

[40] Citeret i Note 32.

[41] Kristeller og Knapp i de før omtalte Bøger, henholdsvis Side 342 ff og Side L; Wanscher: »Farvekompositionen hos de gamle Mestre«, Kunstmuseets Aarsskrift II, Side 140 og »Oprindelsen til Mantegnakobberstikkene«, Tidsskrift för konstvetenskap, IV, Side 30; Brunius: »Två sidor av Mantegna«, Kunst og Kultur, 10 Årg., 1. Hefte, 1922.

[42] Af betydelig Interesse er det at sammenstille Lukas i Lukasaltret med vort Billedes Kristus. Benenes Stillingsmotiv er beslægtet; men Lukas breder sig tungt og

og massivt i sin Stol og planter, næsten plumpt skrævende, sine grove Fødder fast i dens Trin. Han er en Bonde, en Arbejder uden slebne Manérer, og han er tung som en Stenblok. Men hvilken Kraft og Djærvhed er der ikke i ham, og hvor tæt og plastisk er ikke hele Kompositionen! For yderligere at fatte Forskellen kan man sammenligne Sidestykkerne paa Lukas' Stol: de to Delfiner, der krumt spændte skyder sig frem imod een, med de elegant langs Fladen svungne Sarkofagvolutter i vort Billede. — Man kunde ogsaa vende Blikket op mod den tidligere nævnte »Pietà«, der kroner Altret. Hvor er den simpel og ægte i Følelsen! — Den hellige Euphemia, der indtager det omtalte Kontrapostmotiv i rank og rolig Majestæt, frembyder forøvrigt et interessant Lighedspunkt med den ene af Kristus-Billedets Engle — det samme, der findes rundt om i Mantegnas sidste Værker: Hovedets Kontur og dens Fortsættelse i Linjen langs Hals og Skulder. Atter et Vidnesbyrd om, at stereotype Motiver gaar igen i Mantegnas Kunst gennem alle dens Perioder.

[43] Disse er forøvrigt heller ikke saa skarpt og haardt krystallinske som i »Madonna della Petriera« eller i Ungdomsværkerne. — Man kunde næsten i den unge Mantegnas Glæde ved de haarde flisede Stenblokke se et Udtryk for hele hans indre Støbning i denne Tid. Ligesaa betegnende er de senere Aars blødere, mere udjævnende Behandling.

[44] S. Michael (bag Stifteren) minder om Englen tilvenstre.

[45] Smlgn. Uhde-Bernays: »Der Mantegna der Sammlung Weber«, Monatsheft für Kunstwissenschaft V, 1912, Side 273 ff.

[46] Ogsaa det menneskelige har langt større Sandhed og Kraft i Brera-»Pietà«en: den dødes dumpe Ro, de sørgendes hjerteskærende Fortvivlelse. Her er sandelig ingen Konventionalisme eller Poseren!

ERIK MOLTESEN

Rocco Marconi: Madonna mellem Stifterportrætter. 60,5 × 113,5. Gave fra L. Zeuthen.

MUSEETS TILVÆKST AF ÆLDRE MALERKUNST

I forrige Aarhundrede, da adskillige af Europas Museer Aar for Aar berigedes med Mesterværker, laa vor Malerisamlings ældre Afdelinger i en Dvaletilstand som Torneroses Slot. Først i vor Tid har en rimelig Forøgelse af Museets Budget og Støtte fra offervillige Kunstvenner aabnet disse Afdelinger Mulighed for et nyt Liv og en fortsat Vækst.

Er end Repræsentationen for den italienske Malerkunst fremdeles temmelig mager, er den dog bleven fyldigere. Andet Steds i Aarsskriftet omtales de af Museumsforeningen skænkede sienesiske Helgenbilleder og det fra Glyptoteket deponerede Madonnabillede af Duccio. Det antages nu for et Værk af Mesterens egen Haand. Et gammelt Ord siger: Vieille maison réparer est toujours à recommencer. Det gælder endnu om mange af Kunsthistoriens Navnebestemmelser. Har Mario Krohn ved sin Bestemmelse af dette Bil-

Nardo di Cione: Madonna mellem Helgene. 47 × 22. Gave fra Mario Krohn.

lede lade sig skuffe af en falsk Analogi, vil han alligevel bevare Æren for ved sin Bog »Italienske Billeder i Danmark« at have været den første, der gav os en paa omfattende og grundige Specialstudier bygget kritisk Redegørelse for denne vigtige Del af Nationens Eje.

Han elskede de gamle Italienere saa højt, at han afhændede et af Købkes Studier fra Dosseringen for at erhverve et uanseligt, men fortrinligt florentisk Billede fra Midten af det 14de Aarhundrede for at bevare det for Danmark. Inden sin beklageligt tidlige Død skænkede han det til Museet. Mod en forgyldt Baggrund viser det Jomfru Marie med Barnet tronende mellem Rækker af Engle og Helgene til Siderne i det lille, smalle Andagtsbillede af gotisk Form med høj Spids. Ualmindeligt velbevaret lader det de udsøgte fine Farver og den yderst nænsomme Behandling med en Ornamentik som det omhyggeligste Guldsmedarbejde komme fuldt til deres Ret. Det skyldes en af Giottos flinke Efterfølgere; i sin Stil minder det om Bernardo Daddi. Oswald Sirén har tidligere ejet Billedet og med Tilslutning fra Mario Krohn bestemt det som et karakteristisk Værk af Nardo di Cione. I talrige Afhandlinger har Sirén udførligt omtalt denne Kunstner[1]. Mindre Plastiker end sin berømte Broder Andrea Orcagna var han en finere Kolorist.

[1] Målninger af Orcagna och hans bröder Nardo och Jacopo. Tidskrift för kultur och konst,

Cima da Coneglianos Værksted: Madonna. 58,3 × 44,5.

Under et Ophold i London gik Mario Krohn ivrigt paa Jagt efter italienske Billeder. Hos en Kunsthandler i London fandt han et anseligt Billede af Giovanni Bellinis Elev Rocco Marconi. Efter en grundig og dygtig Istandsættelse er det tilfaldet Museet med Zeuthens store Gave. Mellem Brystbilleder i Profil af det fromme Ægtepar, der har bekostet Maleriet, sidder Madonna og lægger sin Haand beskyttende paa Damens Hoved, det nøgne Kristusbarn vender sig velsignende mod Herren. I det smukke Baggrundslandskab ses til højre østerlandske Figurer foran en mægtig Bygning. Billedets enkle Komposition giver det en god Holdning, dets lyse, venetianske Farvepragt en festlig Virkning.

Det fra Glyptoteket deponerede Billedfragment med den hellige Familie regnes af Mario Krohn for at være milanesisk[1], af andre

1907. Giottiono, Lpz. 1908, S. 71. Tidsskr. för konstvetenskap IV, 1911, S. 5. Art in America, Vol II 1914, S. 263 og 325. Giotto and his followers. Haward University press, I—II, 1917.

[1] Italienske Billeder i Danmark, S. 95, gengivet S. 98.

for at være venetiansk. Utvivlsomt venetiansk er det til Museet fra den Liphartske Samling erhvervede Madonnabillede. Den dygtige Kender Karl Eduard von Liphart havde købt det i Italien og antog det for et Værk af Catena. Men kun ved en ændret Stilling af Barnet og ved en Forenkling af Landskabet til venstre adskiller det sig fra et Billede, som Bernhard Berenson berømmer som et fremragende Værk af Cima da Conegliano fra hans tidlige Tid[1]. Udførelsen er næppe saa fin, at Billedet kan antages at stamme fra hans egen Haand. Det viser os dog ikke blot hans elskværdige og yndefulde Komposition, det har hans Farvegivnings indtagende milde Solskinsskær. Og det har efter en nænsom Rensning vist sig godt bevaret, ulige bedre end Cimas Billede paa Nivaagaard[2].

Museumsforeningens mangeaarige Formand og Næstformand, Johannes Hage og Zeuthen, var ikke mindre end Mario Krohn varmt interesserede for Museets Berigelser med italiensk Kunst. Skuffede i deres Forventninger, om at Verdenskrigen vilde bringe store Mesterværker paa Markedet til lave Priser, bestemte de sig for Købet af et Maleri af den i Venedig uddannede og senere af Leonardo paavirkede Antonio Solario[3]. Det er i hvert Fald baade et anseligt og velbevaret Originalværk fra Højrenæssancens Blomstringstid. Dets Komposition er ligetil, de stærke Farver uden synderlig Finhed, den tilbedende Madonnas fint formede Hoved temmelig udtryksløst, men de to musicerende Engle er smukke Piger, og det poetiske Baggrundslandskab med den stille Sø mellem Bjergene har en egen stille Højtidelighed. Allerbedst er dog Barnet, der hviler saa artigt paa sin Hovedpude og det hvide Lin, en ualmindelig sød, spillevende og karakterfuld lille Dreng. Det samme Emne er behandlet i et florentinsk Rundbillede, en Værkstedsgentagelse af Lo-

[1] Fortegnelsen over de italienske Billeder i første Bind af Kataloget over John G. Johnsons Samling i Philadelphia, Nr. 176. »A severe, incisive, clear cut work of Cima's earlier years, dating soon after the Conegliano alterpiece of 1491«. Dog efter Berenson kun en egenhændig Gentagelse efter den tidligere Sedelmeyer tilhørende Original. En Værkstedskopi i Privateje mener han mulig malt af Antonio Maria de Carpi, hvis 1495 daterede Madonna i Budapest kun er en Kopi efter et andet Billede af Cima.

[2] Det fortjener at bemærkes, hvor godt Museets Madonnabillede klædes af sin Ramme, udmærket kopieret af Wils efter en gammel italiensk. En Triumf for dansk Arbejde bringer en Sammenligning mellem Wils' Rammer og tilsvarende italienske Efterligninger.

[3] Som et Værk af den mere berømte Andrea Solario er Billedet omtalt af W. v. Seidlitz i Repertorium für Kunstwissenschaft XVII, 1894, S. 41, XXI, 1898. S. 407. Det er gengivet i Archiv für Kunstgeschichte 1915—16, Tavle 110, og var udstillet i London (Burlingson Fine Arts Club) 1894 og 1898, i Berlin 1914. Berenson har i Venetian Art in America, 1916, S. 45, henført Billedet til Antonio Solario; Gronau har sluttet sig til denne Bestemmelse.

Antonio Solario: Jomfru Marie tilbeder Kristusbarnet. 111 × 72,8.
Gave fra Dansk Kunstmuseumsforening.

renzo di Credis »Tondo« i Karlsruhe-Galleriet[1], Madonna bøjer her sit Hoved med de drømmetunge Øjne mod sit altfor velnærede Barn, den lille Johannes deler ligesom Oksen og Æslet ved Krybben

[1] Helge Kjellin: Credi eller ikke Credi. Tidskrift för konstvetenskap. 5te årg. 1920, S. 99—100.

hendes stille Andagt, og i Baggrunden ligger under den lyse Himmel Vandfladen blank mellem spidse Klipper og Træer med kuplede Kroner. I Henseende til Tegningens Finhed og Farvernes Klarhed staar Billedet unægtelig tilbage for Originalen.

En smuk Prøve paa umbrisk Renæssancekunst har Museet faaet i en Fremstilling af Kristus, der mod en forgyldt Baggrund stiger med sin Sejrsfane op fra den af sovende Soldater daarligt vogtede Grav og velsignende løfter sin højre Haand. Det lille Billede er vidunderlig godt bevaret; Temperafarvernes rosa Lyspartier og grønlige Mellemtoner staar med friske Strøg i Kristusfigurens smukke Skikkelse med det ædle Hoved og den bløde Rytmik i det flagrende Draperis runde Bølger. Billedet er henført til Fiorenzo di Lorenzo; Navnet vil være kært for alle, som mindes hans Alterværk i Perugia med Hyrdernes Tilbedelse, overværet af Skarer af Engle, friske og glade som en Pigeskole i Frikvarteret. Tidligere antoges den omtrent jævnaldrende Perugino for hans Lærling. Kristusskikkelsen kan ogsaa minde om nogle af Peruginos Figurer, den foran Sarkofagen hvilende Soldat om Rafaels Ungdomsbillede af Ridderens Drøm.

Museets fattige Repræsentation for Højrenæssancens store Mestre har faaet en glimrende Forøgelse ved Tizians fra Glyptoteket deponerede Mandsportræt[1], nu ikke uvæsentlig forskønnet ved en passende, gammel italiensk Ramme. Fjernt fra dette Portræts rolige Skønhed staar den brogede Tummel i den af Museumsforeningen skænkede i Tintorrettos Stil malte Fremstilling af Madonnas Himmelfart. En ny Tids Aand og Smag viser sig i denne ildfuldt dramatiske Komposition med Luftperspektivens Dybder, kunstfærdige Grupperinger med krydsende Linier og modsvarende Rytmer, med et Utal af Figurer i lidenskabelig Uro. Fra den skraat indefter forkortede Sarkofag er den af Engle støttede Madonna svævet op og vender med udbredte Arme sit Ansigt mod det himmelske Lys. I Undren og Betagethed flokkes Apostlene om den tomme Grav i to Grupper, hvis Linier peger indefter mod Billedets Midte. Ragnar Hoppe har[2] givet en indgaaende, i høj Grad læseværdig Redegørelse for Kompositionens Finheder og for dens enkelte Figurer, af hvilke en fremadilende ung Apostel baade ved

[1] Omtalt af Francis Beckett i Kunstmus. Aarsskr. I, 1914, S. 52—61.

[2] I Tidskrift för Konstvetenskap. II. 1917. S. 26—30. »En Assunta från Tintorettos Atelier?«

Fiorenzo da Lorenzo: Kristi Opstandelse. 44,5 × 41,5.

sin stormfulde Bevægelse og ved sin frugtrøde Kofte, Billedets mest glimrende Farve, i særlig Grad tiltrækker sig Opmærksomhed. Med mindre end en Snes Engle er det lykkedes at give et Indtryk af de himmelske Hærskarers uendelige Mangfoldighed. Hoppe mindes en Udtalelse af Degas til Roll: »Det er ingen Sag at give Indtryk af en Menneskemængde ved at male tohundrede Figurer, forsøg at give det med fem; det er vanskeligere, men det er noget!«

Billedets Farver synes eftermørknede, og det havde mange smaa Farveafskrabninger, men var heldigvis aldrig tidligere blevet rørt af nogen Restaurator. Medens de mest skæmmende Beskadigelser hurtigt og let lod sig udbedre, blev ethvert Forsøg paa yderligere

Restaurering straks opgivet, uagtet Fjernelsen af gammelt Snavs og Fernis fra et lille Parti af Luften viste meget lysere Farver. Hellere for lidt af Restaurering end for meget! Billedet slutter sig — som paavist af Ragnar Hoppe — ret nøje til Arbejde fra en ret sen Periode af Tintorettos Virksomhed; kun dets paafaldende Sortladenhed har som dets løse, men spirituelle Behandling bragt Palma Giovannis Ungdomsværker i Erindring. Billedets Komposition er i hvert Fald i sin Art en af de mest beundringsværdige i Museet.

Museets Venner har tillige skænket det et indtagende (og udmærket bevaret) Værk af det 16de Aarhundredes dygtigste florentinske Portrætmaler: Bronzinos Portæt af Lucrezia di Medicis. Det er en Hofmalers stilfulde, udsøgt elegante Skildring af en ung fornem Dame, i alle Maader en Pryd for Storhertug Cosimos Hof. En velklædt Dame; straalende skøn er Farven i hendes rosarøde perlebesatte Kjole, hvis lange, løst nedhængende Ærmes begsorte For afskæres saa brat, at Nederdelens Bredde ved første Øjekast vanskeligt opfattes rigtigt. En dydig Dame, thi naar hun med sin højre Haand løfter et Stykke glødende Trækul op fra et Fyrbækken, hvad der giver hendes Stilling en smuk Rytmik, skal det sagtens antyde et »Noli me tangere;« lige saa lidt som sin berømte Navne taaler hun utilbørlige Tilnærmelser. Men ogsaa en frisk og elskværdig ung Dame. Det har Maleren set; Udtrykket i hendes smukke Pigehoved er godt opfattet og gengivet. Bronzinos haandfaste Soliditet i Behandlingen er heller ikke her helt fri for Tørhed, uheldig er den paa Bordet hvilende venstre Haand. Men Helhedsvirkningen er glimrende.

Ligesom de to gamle sienesiske Helgenbilleder stammer Bronzinos Portræt fra Grev Avoglis Samling. Derfra kommer ogsaa et stort og udmærket Billede af Francesco Guardi, paa sit Omraade Venedigs største Mester i det 18de Aarhundrede[1]. Gentagne Gange har han behandlet Motiver fra den store Fest paa Kristi Himmelfartsdag, hvor Dogen paa sit forgyldte, med Billedskærerarbejde rigt smykkede Skib, den berømte Bucentoro, sejlede ud for ved at kaste sin Ring i Adriaterhavet at bekræfte dets Trolovelse med Venedig. Vort Billede skildrer Hjemfarten ud paa Eftermiddagen over den stille Canale di San Marco. Rødklædte Senatorer med pudrede Parykker skimtes i Rummet under Bucentoroens Skar-

[1] Billedet er ligesom Bronzinos Portræt (og Cuyps Landskab med Køerne) gengivet i Aarsskriftets Bind VII.

Tintorettos Stil: Jomfru Maries Himmelfart. 81,5 × 113,3.
Gave fra Dansk Kunstmuseumsforening.

lagensdække; over dette flagrer det blegt karmoisinrøde Banner med den vingede Markusløve, forhen frygtet og berømt, efter Gozzis Mening bestemt til atter fra sin Vanmagt som en Føniks at stige op til fordums Herlighed. Dogeskibet følges af en Vrimmel af Gondoler, simple sorte med Borgerskabet, gyldne Pragtbaade med Republikens Nobili, desuden af store Galejer, der ligesom Bucentoroen roes frem med rødmalede Aarer. Skibe med røde Vimpler saluterer; Folk strømmer sammen paa Riva degli Schiavone. I Baggrunden udfolder Venedig en stolt Række af sine Vidundere: Dogepaladset, Piazettaen, Kampanilen, Markuskirkens Kupler, Santa Maria della Salute, San Giorgio Maggiore.

Feststemningen, Festrusen, Baggrundsarkitekturens imponerende Statelighed, den maleriske Virkning af de sorte Gondoler, af Forgyldningens Pragt, af hele det brogede Mylder af Farver og Former, har Guardis lette, spillende aandfulde Pensel gengivet med et Mesterskab, som gør hans Billede til en vigtig Gevinst for Museets Repræsentation af Italiens klassiske Malerkunst.

II.

Om end denne er ret magert repræsenteret i Museet, ejer dette dog endnu større Værker af Fortidens store Malere i de andre romanske Lande. Enkelte gode spanske Billeder har vi dog, mellem dem endog et fremragende Mesterværk, hvis et af en Græker i Italien malt Portræt kan kaldes spansk. Det taler til Ære for Zurbaráns 1921 købte Portrætbillede, at det ustraffet taaler Naboskabet med el Grecos.

Bedst kendt er Francisco da Zurbarán fra talrige Billeder, hvor han med Caravaggios haandfaste Naturalisme i Fremstillingen af asketiske Munke og Mirakelscener har givet religiøse Emner en Fortolkning, hvis bistre Alvor har en Glød af uhyggelig spansk Fanatisme. Portrættet af den lille Pige er for saa vidt ikke karakteristisk for ham, men dog et særlig godt Arbejde fra hans Haand. Fremstiller Portrættet — som det formodes[1] — Kunstnerens egen lille Datter Miguela Francisca, har han med berettiget Faderstolthed set paa sin Model. Pyntet med Smykker og Kæder staar hun urokkelig værdig ret op i sin fine, massive blaa Kjole med brede Sølvmorsstriber og Kranse af brogede Baandstrimler i Sløjfer ved Haandleddene. Sin Vifte har hun sammenfoldet uden at den svageste Antydning af et Smil spores i hendes af brunt Haar omrammede mutte Barneansigt med de mørke, alvorlige Øjne. Alligevel er Hovedet levende og karakterfuldt. Portrættet er solidt og dygtigt malt, ogsaa godt i Farven; Modellens stive, spanske Grandezza giver det en stolt Holdning.

Der er visselig ingen Grund til at undre sig over, at yderst faa spanske Billeder har fundet Vej til Danmark. Kun et enkelt spansk Maleri fra det 17de Aarhundrede har Tilknytning til vort Land. Det store, desværre saa haardt medtagne Gruppebillede af José Antolinez, paafaldende beslægtet med hollandske Forstanderbilleder, maa formodes at være malt til Cornelius Lerche og at fremstille Personer, knyttede til det danske Gesandtskab i Madrid. Maaske har Lerche ogsaa hjemført det mindre mærkelige, men ikke udygtigt malte Billede, der nu er opsat som Loftsmaleri i et af Museets Rum og fremstiller Esther, knælende for Ahazverus. Det synes

[1] Hugo Kehrer: Neues über Francisco da Zurbarán. Zeitschr. f. bild. Kunst 1919—20. Neue Folge, Bd. XXXI. S. 248 og 251. I samme Forfatters Monografi over Maleren, München 1918, er Billedet omtalt S. 85 og gengivet Tavle 45 og 46.

Francisco da Zurbarán: Portræt (Kunstnerens Datter?). 92,5 × 69,2.

engang at have været anvendt paa Rosenborg og angives fra gammel Tid for at være en Spanier ved Navn »Lantzon«[1]. Er det tænkeligt, at det kan være en Fejlskrivning for J. Antolinez?

[1] Ph. Weilbach: Konst og Æstetik, S. 160.

Meget mærkelige er det, at den Tid ikke er fjern, da Museet ikke kunde vise et eneste Arbejde af det 18de Aarhundredes franske Malerkunst, med hvilken Danmark — som paavist i Mario Krohns store Værk, — dog har haft en ret livlig Forbindelse[1]. Det er ikke overvældende meget, Museet har formaaet at fange ind, efter at det har aabnet sin Favn for hin Tids charmerende franske Mestre. Bouchers Billeder fra Christian VII's Palæ paa Amalienborg, Nattiers og Tocqués Portrætter i Akademiet, et Par nette, til Fredensborg forviste Landskaber af Joseph Vernet, har kun været der paa Gæstebesøg. En god Tocqué har vi dog faaet, en anden har vi i Vente. Lensafløsningen har hjulpet Museet til nogle Erhvervelser af fransk Kunst. Fra Lerchenborg har det købt et Hyacinthe Rigauds legemstore Knæbillede af Frederik IV som den ædle Prins af Danmark, staaende op med sit blege, forfinede Ansigt under en lys Paryk og iført et sort Harnisk, hvis Mørke brydes af det blaa Baand over Brystet og det røde Skærf, der ved en stor Sløjfe med flagrende Baand er fæstnet om hans slanke Liv. Den ene af hans elegante van Dyck-Hænder støtter paa Hjelmen, den anden paa Kommandostaven, thi Prinsen er en Helt, hvis Erobringer antydes ved den i Baggrundens Dunkelhed fremstillede Storm paa en Fæstning. Intet Under, at et Billede, i hvilken den lige saa galante som dygtige Maler har sagt sin Model saa mange udsøgte Behageligheder, blev gentaget i ikke faa Eksemplarer. Vort, der er godt og har den Fordel at være bevaret i en fin, af en udmærket Billedskærer udført Ramme, er paa Lærredets Bagside betegnet: »*Peint par hyacinthe Rigaud 1693. Le mois de Février.*« Efter de af Ernst Goldschmidt meddelte Uddrag af Malerens Regnskabsbøger har han 1691 for et Portræt af Prinsen faaet 470 livres, 1693 for et andet 367 livres og for to Kopier efter det 300 livres, 1702 for en af Medhjælperen Prieur udført Kopi efter Hovedet 10 livres[2]. Baade Portrættet paa Frederiksborg og Eksemplaret paa Rosenborg er ligesom Museets daterede 1693[3].

[1] Paa et i Museets Arkiv bevaret Notat af Høyen om Malerierne paa Frederiksborg findes opført Navnene: »Sablet, P. P. Prudhon, Debucourt, Moitte, J. Raoux, E. Aubry, Fragonard«. Denne gaadefulde Optegnelse har sagtens kun afskrevet Navne fra indrammede Kobberstik.

[2] Ernst Goldschmidt: Frankrigs Malerkunst. Dens Farve. Dens Historie. II. 1924, S. 215. En Fortegnelse over de af Rigaud malte eller ham tilskrevne Portrætter i Mario Krohns: Frankrigs og Danmarks kunstneriske Forbindelse i det 18de Aarh. 1922, II, S. 210–212.

[3] Høyen: Skrifter, I, S. 244. Efter Meddelelse fra Magister Th. Faaborg har Høyen opgivet, at det nu paa Rosenborg ophængte Billede paa Lærredets Bagside var betegnet: »fait par hyacinthe Rigaud 1693.«

Hyacinthe Rigaud: Frederik IV som Prins. 1693. 138,5 × 105,5.

Lensgreve Christian Reventlow har skænket Museet Louis Silvestres i Dresden 1737 malte Portræt af den da kun 19aarige Greve Jørgen Scheel[1], en Mand, der mentes at have haft Forstand paa Heste, men afgjort ikke havde det paa at styre sine Godser, hvorfor han maatte skille sig ved tre af sine Gaarde. Bedre har han sikret sig Ihukommelse af Eftertiden ved paafaldende ofte at lade sig portrættere af gode Kunstnere. Silvestres nette Billede kan ikke maale sig med det Museet tilhørende af Pilo malte Portræt af Jørgen

[1] Gengivet i E. F. S. Lunds Danske malede Portræter VII ved S. 189.

Scheel, end mindre med det, der 1738 maltes i Paris af Nattier. Det pryder nu den nationalhistoriske Billedsamling paa Frederiksborg, medens Kunstmuseet maa nøjes med en gammel Kopi efter dette udmærkede Maleri.

Lensbaron Frederik Rosenørn-Lehn, der allerede tidligere har vist Museet stor Velvilje ved at overlade det Købkes Portræt af Gemzøe og skænke det et smukt Arbejde af Th. Philipsen, har sammen med flere Raderinger af Rembrandt foræret det et nydeligt lille Billede af Nicolas Lancret. Ved Udkanten af en Park træder et Par Dansen nær et Træ, hvis Løv Høsten allerede har brunet. Hovedpersonen er Damen, klædt i hvidt Silke og med en lille blegrød Hue koket paa skraa over sit fine Dukkehoved; hendes broget klædte Kavallér ses kun fra Ryggen. Tilhøjre sidder længere tilbage foran dunkle Popler og nær en Herme med Hovedet af den grinende Pan et andet Par, Herren med en Sækkepibe. Det er som i andre »Amusements champêtres« Figurer fra La comedie italienne; et Stik af Caylus efter en Tegning af Watteau betegner Danseren som Guilot; Herren med Sækkepiben er maaske Scapin. Farverne er milde og fine, Penselbehandlingen aandfuld og gratiøs. Billedet maa ogsaa i ældre Tid have været skattet; en Pastelkopi fra det 18de Aarhundrede havde Antikvitetshandler Marcus fra Familien Rantzau. I Modstykket til Billedet af Dansen dyrkes Musikken. Det findes endnu paa Orebygaard.

Paa Auktionen 1924 over en Del gennemgaaende elendige gamle Malerier fra Søbygaard købte Museet et ret stort Landskab. Et gammelt Træ med mange visne Grene hælder sin Affældighed skraat til de af en lodret Bjælke støttede skrøbelige Planker. Under disse ses en mægtig bred og høj Trappe, der afsluttes brat og altsaa kun fører op til en Platform. Øverst paa Trappen gaar en Moder med sin lille Datter, ved dens Fod staar to barfodede Piger. Den ene peger mod en Herme med Hovedet af en Skovgud, en Faun eller Pan eller Priap. Trappen og tilsvarende Figurer genfindes — ligesom de med et Par frække Penselstrøg malte Popler — paa mange Arbejder af Hubert Robert; den, der med Billedet i frisk Erindring har genset et Utal af hans Malerier i Louvre, Musée des arts décoratifs, Versailles og i fransk Privateje, kan heller ikke være i Tvivl om, at Billedet skyldes ham. Det giver ikke Udtryk for nogen synderlig særpræget Opfattelse, dets enkelte Elementer er Sætstykker, der stedse vender tilbage i det 18de Aarhundredes franske Land-

Nicolas Lancret: Dansen. 40,5×27,3. Gave fra Lensbaron Fr. Rosenørn-Lehn.

skabsmaleri. Hvor ofte har den ikke anvendt den brede Trappe og den runde Bygning! Den liggende Ko synes næsten kopieret efter en Radering af J. B. Hüet, den pegende Haand er en i hin Tid i det uendelige anvendt Gestus. Det er kun et Dekorationsmaleri, oprindelig anvendt til Dørstykke. Men malt af en Virtuos, en Mester i sit Fag, beundringsværdigt ved Penselens overlegne Sikkerhed, Smidighed og Kraft. Rummer det end ikke meget af Naturstudium,

Hubert Robert: Dekorativt Landskab. 81,7 × 129.

er dog Tonerne — især Luften over Trappen og i Buskene ved dens Side — ikke uden Finhed og Skønhed.

Fra Ledreborg har Museet — foreløbig som Depositum — faaet overladt et anseligt Maleri, betegnet med stor og pyntelig Skrift: *J. B. Oudry peintre Ordre du Roy 1726.* Et Par store Jagthunde er ved at blive uenige, fristede af et Vildsvinehoved, henslængt mellem Planter foran en Stenbalustrade, hvor en dræbt And er anbragt nær en ved en stor Vase ophængt Guldfasan[1]. Kompositionen er ikke straalende, men det er dog et dygtigt Billede af den af sin Samtid højt skattede og meget mangesidige Kunstner. Han har aabenbart raadført sig med Flamlænderne; set i nogen Afstand kan Billedet med de to Jagthunde antages for et (ret ringe) Arbejde af Jan Fyt. Et bedre Vidnesbyrd om Oudrys Anlæg for dekorative Kompositioner er Dørstykket med en Rovfugl, der slaar ned paa et Par Ænder. Men det er sikkert kun en Kopi efter Oudry; den lyse, kølige Farvegivning kan maaske tyde paa, at Kopien skyldes Pilo, som efter en i Mario Krohns Værk meddelt Oplysning har kopieret Arbejder af Oudry.

Museet har dog altsaa faaet en beskeden Begyndelse til at repræsentere fransk Kunst fra det 18de Aarhundrede paa forskellige

[1] Billedet er 15. Marts 1773 solgt paa Auktion efter Gerh. Morell, Krohn II, S. 205.

J. B. Oudry: Hunde ved Jagtudbyttet. 1726. 124 × 157.

Omraader. Lidt af hvert, næppe noget af det allerbedste. I hvert Fald ikke mellem Malerierne. Det findes maaske snarere mellem Kobberstiksamlingens Tilvækst af Tegninger, skønt der heller ikke her er meget at prale af. Og mellem de af Museet erhvervede smaa franske Brændtlersskulpturer fra det 18de Aarhundrede er Pajous glimrende lille Buste af Marquis de Marigny, Mme de Pompadours Broder.

III

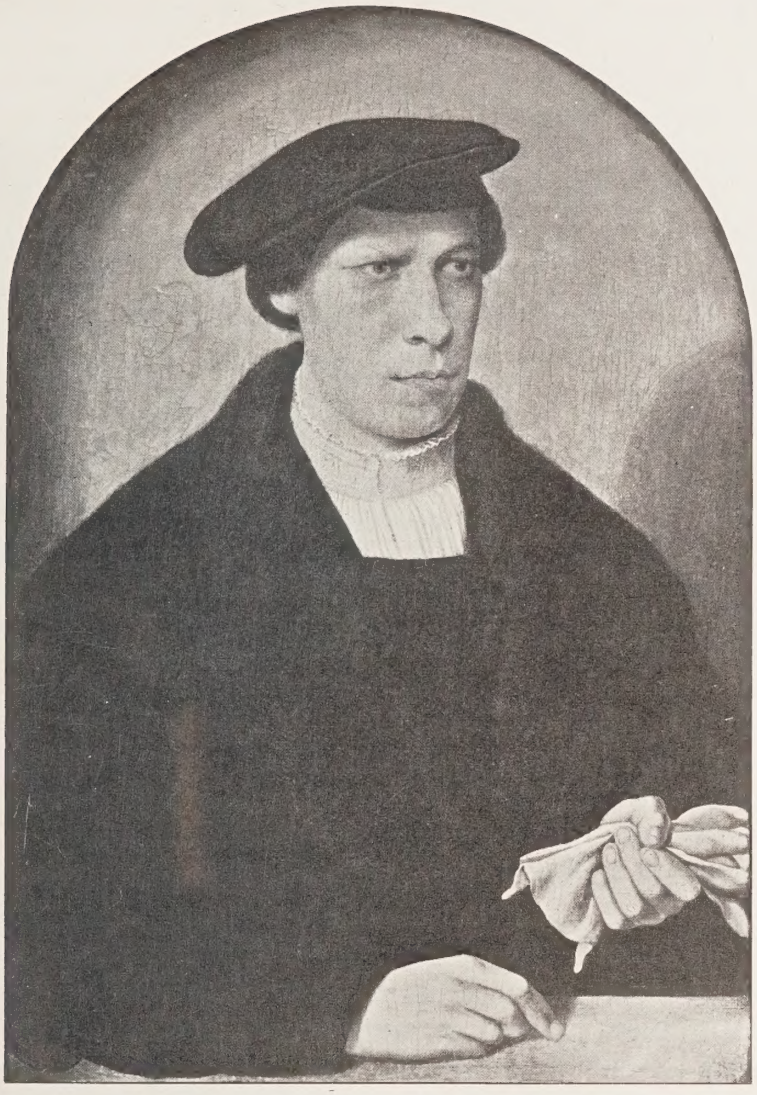
Fra Ledreborg fik Museet et ædelmodigt Tilbud om af de Fideikommiet tilhørende Kunstværker at faa deponeret to Kobberstik og tre Malerier, der senere, naar Lensafløsningen fandt Sted, mod et beskedent Vederlag skulde blive Museets Eje. Valget af et Par engelske, farvede Kobberstik var let, Valget af Malerierne vanskeligere. Thi de mange gode Portrætbilleder paa Ledreborg er udenfor Fideikommiets Malerisamling, som er meget stor, men

ikke har mange for et Museum attraaværdige Skatte. Foruden Oudrys Billede og et hollandsk Kirkeinteriør, der senere vil blive omtalt, valgtes et Maleri, betegnet: 1561. IOANES MASSIIS PINGEBAT. En ung Kurtisane smisker for en gammel Vellystning og lister Pengene op af hans Pung, medens Koblersken, en afskyelig gammel Kælling, grinende aabner Døren. Billedet er i Breddeformat, de ved Knæet afskaarne to Hovedfigurer næsten i Legemsstørrelse. Blottet for den Humor, der udmærker Behandlingen af ligeartede Emner hos Jan Steen, ja selv hos Jan Molenaer, virker Fremstillingen brutalt. Malerens Fader, den store Quintin Massys, havde i de senere Aar behandlet samme Motiv med finere Kunst, den mindre begavede Søn har ikke evnet at naa i Højde med sit Forbillede. Dog maa den gamle Synder erkendes for at være et dygtigt Karakterstudie, og den skønne Fristerindes Hoved har lidt af Sødmen i Faderens poetiske Madonnaer, men kan ogsaa minde om Værker af Malerne fra Milano. Som hemmelig Protestant blev Jan Massys 1544 forvist fra Antwerpen og har rimeligvis tilbragt en Række Aar i Italien[1].

Museet er blevet rigere paa Billeder af nederlandske Malere fra det 16de Aarhundrede end paa Arbejder af deres udmærkede Forgængere. Glyptotekets i Museet deponerede Dobbeltportræt af en Fader med sin Søn antages malt af Nicolas Neufchatel, født i Hennegau, uddannet i Antwerpen og senere bosat i Nürnberg. Det er lidt tørt som Maleri, men fortrinligt i Karakteristikken, især af Faderen, en kraftig Herre med et mørkt alvorligt Sind og en ubøjelig Karakter som mange af hans Samtidige i det 16de Aarhundrede. Aarstallet 1520 er et Falsum. Et 7-Tal er maaske ved en tilføjet Streg ændret til et 2-Tal, for at Billedet kunde udgives for et Værk af Hans Holbein.

Ham mangler vi fremdeles. I det hele taget er det besynderligt, hvor faa af det 16de Aarhundredes mange gode tyske Malere Museet har repræsenteret. Dansk Kunstmuseumsforening har skænket det

[1] Axel Sjöblom: Et bidrag til kännedomen om Jan Massys. Nationalmusei årsbok 1921 Fremstillingen af den gamle Herre, der indlader sig med den unge Skønhed, findes allerede i et Stik af Dürer og Billeder fra det Cranachske Værksted. Jan Massys har varieret Motivet flere Gange, bl. a. i et Billede i Stockholms Nationalmuseum. Egentlig har hans Billede af Loth og Døtrene samme Indhold. Med sin Forkærlighed for at vælge Motiver som dette eller Kong Davids Fortabelse i den afklædte Susannes Yndigheder eller de to Slynglers Angreb paa Susanne, den fortabte Søns Udskejelser kan han maaske nok beskyldes for at have studeret Biblen ligesom Fanden, men Datiden opfattede naivt disse Fremstillinger og Emnet for vort Billede som nyttige moralske Advarsler mod at følge det slette Eksempel.



Bartholomeus Bruyn: Mandsportræt. 33,3 × 25,5.
Gave fra Dansk Kunstmuseumsforening.

Kølner-Maleren Bartholomeus Bruyns Portræt af en ung Mand med rynkede Bryn og et mut Udtryk i sit skægløse Ansigt. Et fint lille Billede; Maleren er gaaet godt i Lære hos Nederlænderen Joos van Cleef »Mesteren for Maries Død«. Den store Samling af Billeder fra Lucas Cranachs utroligt produktive Værksted er bleven forøget gennem Zeuthens Gave med et nydeligt lille Madonnabillede. En af de Cranachske Idealskønheder med de skæve Øjnes underfundige Smil staar pyntet i sin allerfineste Stads i det af Glyptoteket depo-

nerede Billede. Desuden har Museet udstillet de tidligere udlaante Portrætter af Luther og Hertuginde Barbara[1].

Høsten af tyske og nederlandske Billeder fra det 16de Aarhundrede er kun ringe imod de mange Forøgelser af flamsk og hollandsk Malerkunst fra det 17de Aarhundrede.

IV

Mellem de fra Glyptoteket deponerede Malerier har Billedet af »Studenten« opnaaet at blive særlig folkekært. Højt ansete Kunsthistorikere har erklæret det for et fremragende Værk af Rembrandt, og paa Udstillingen i Amsterdam af hans Værker gjorde det udmærket Virkning. Herhjemme har dog flere af os ikke kunnet afryste nogen Tvivl om dets Berettigelse til at bære hans Navn. I Emausbilledets Nærhed bliver de spinkle Penselstrøg i Figurens Hoved og Dragt mistænkelige. Farvegivningen synes oprindelig at have haft køligere Toner. Den Opfattelse, at Billedet skyldes en af Rembrandts Elever, turde være vel begrundet.

Alligevel bør vi være taknemmelige for det. Billedet er smukt, meget smukt. Allerede da det blev malt, er det blevet beundret; Heyman Dullart har efterlignet dets Komposition i et Hofstede de Groot tilhørende Maleri. Maaske kan vi undertiden synes, at Rembrandt maa have ærgret sig over sine Elever, der uden at eje hans Aand og Kraft efterlignede ham. Udmærkede Kunstnere er dog ikke altid misfornøjede, naar Lærlingene nøje følger deres Spor. Der var sagtens Tilfælde, hvor ogsaa Rembrandt kan have sagt til en Elev: Det er godt, saaledes bør det Emne opfattes og behandles. Den af hans Lærlinge, der i Glyptotekets Billede har evnet at opnaa saa kraftig en Virkning, saa rige, fyldige Farver, saa fine Afstemninger af Lyset, saa indtagende en Karakteristik af den unge Visdomssøger og fremtryllet den idylliske Stemning i et Fredens Hjem, har visselig ikke gjort sin Mester Skam.

Det samme kan siges om et i 1921 til Museet købt Billede. Dette har aldrig været mistænkt for at være malt af Rembrandt, men skyldes tydeligt nok en af hans mange Elever[2]. Emnet er taget fra

[1] Gengivne i »Samleren« 1924, ligesom det af Zeuthen skænkede Madonnabillede.

[2] Billedet var henført til Carl Fabritius, men har ingen slaaende Overensstemmelse med hans faa sikre Værker. Gustav Falck mener det malt af hans 10 Aar yngre Broder Bernaert. Rimeligvis er det identisk med det i Hofstede de Groots Fortegnelse over Arbejder af Nicolas Maes (Holl. Maler, Vol. VI, S. 485) under Nr. 2 opførte Maleri, da tilhørende Sir Audley Neeld i Grittleton House.

Rembrandt-Elev: Profeten Elias hos Enken i Sarepta. 60,2 × 82,3.

17de Kapitel i den første Kongernes Bog. Under Tørken i Israel gik Profeten Elias til Sarepta og bad en Enke, der udenfor Byen samlede Ved, om at hente sig Vand og skaffe sig Brød[1]. Hun ejede kun en Haandfuld Mel og en Smule Olie, men Profeten lovede, at hvis hun alligevel bagte en Kage, saa baade han, hun selv og hendes Søn kunde mættes, skulde hverken Mel eller Olie formindskes i Huset under Tørken og Hungersnøden. Billedet viser ham i Færd med at udtale denne Forjættelse. Paa Arnen brænder allerede Veddet under Panden med en ny Kage. Af den første har den godhjertede Profet overladt et Stykke til den sultne og svagelige Dreng.

I Rembrandts Aand har Maleren overført det bibelske Optrin til sit eget Land og stræbt at fremstille det udtryksfuldt. Det er et ægte hollandsk Interiør med en Alkove i Baggrunden. I Biblen berettes nemlig, at Profeten, da Enkens Søn senere døde, »førte ham paa Salen, der han boede og lagde ham paa sin Seng«, hvor Drengen atter kaldtes til Live. Enken er en brav og dygtig hollandsk Husmoder; med et udmærket gengivet Udtryk af tvivlende Undren

[1] Mødet mellem Profeten og Enken er oftere behandlet i hollandsk Kunst, bl. a. i en Tegning af Rembrandt, og i et Museet tilhørende, paa Undervisningsministeriets Trappegang anbragt Maleri af Adrian van Nieulant.

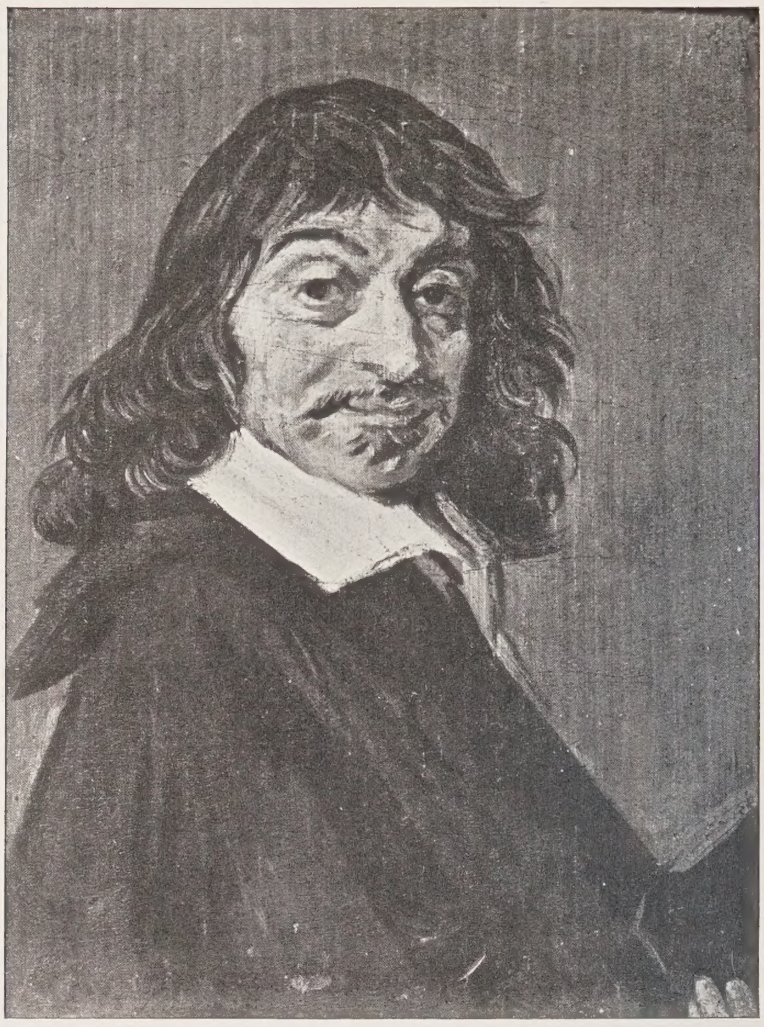
Jacob Adriansz Backer: Dameportræt. 105 × 75,5.
Gave fra Baroniet Gaunøs Besiddere.

lytter hun opmærksomt til Forjættelsen. Fremstillingen af den ærværdige Profet er stærkt paavirket af de smukke Oldingefigurer i Arbejder fra Rembrandts tidlige Tid. Mesterens Lysvirkninger har Maleren ikke søgt at efterligne. Billedet har klare, køligt graalige og mildt brunlige Toner med godt afbalancerede Partier af skinnende Hvidt i Dugen paa Bordet og i Enkens Dragt. Den paafaldende ringe Fremstilling af Ilden og Murstenene under Veddet skyldes maaske uheldige kemiske Egenskaber i den anvendte røde Farve. Derimod er Dugen, Stenkrukken og Fadet med Kagen malte med en i høj Grad beundringsværdig malerisk Finhed.

En af de første mellem de mange Elever, Rembrandt fik, da han som 28aarig i Amsterdam vandt en glimrende Sejr ved Gruppe-

Thomas de Keijser: Dameportræt. 66,8 × 51.
Erhvervet ved Bidrag fra Ny Carlsberg-Fonden og fra danske Kunstvenner.

billedet af Dr. Tulps Anatomiforelæsning, var den kun to Aar yngre Jacob Adriansz Backer. At han som Portrætmaler gjorde sin Mester Ære, véd enhver, der i Amsterdam har set hans 1634 malte Gruppebillede af Forstanderinderne for Byens Vaisenhus. Gaunøs Besiddere, Lensbaronerne Tage og Otto Redtz-Thott, har skænket Museet det herlige, allerede tidligere i Aarsskriftet omtalte Dameportræt. Det er endog ulige kraftigere malt end de noget blege Forstanderinder. Stort og sikkert i sin Formgivning, overlegent behandlet og imponerende i sin Helhedsvirkning, giver det en glimrende Karakteristik af den dygtige og myndige Hollænderinde, der har været Malerens Model.



Frans Hals: René Descartes. 19 × 14.
Deponeret fra Ny Carlsberg-Glyptoteket.

Før Rembrandt kom, havde Thomas de Keijser været Amsterdams bedste Portrætmaler. Takket være Bidrag fra Ny Carlsberg-Fonden og fra danske Kunstvenner har Museet kunnet bjærge hans Dameportræt, Perlen blandt de hollandske Billeder i en af de Kunstsamlinger, der i Nedgangstiden hos os spredtes for alle Vinde. Det smukke, baade kraftigt og nænsomt malte — tilmed udmærket bevarede — Portræt kan endog bringe nogle af Portrætterne fra Rembrandts Ungdomsaar i Erindring. Modellen angives at være Marie Texelschade Visser, en af sin Samtid højt beundret Dame,

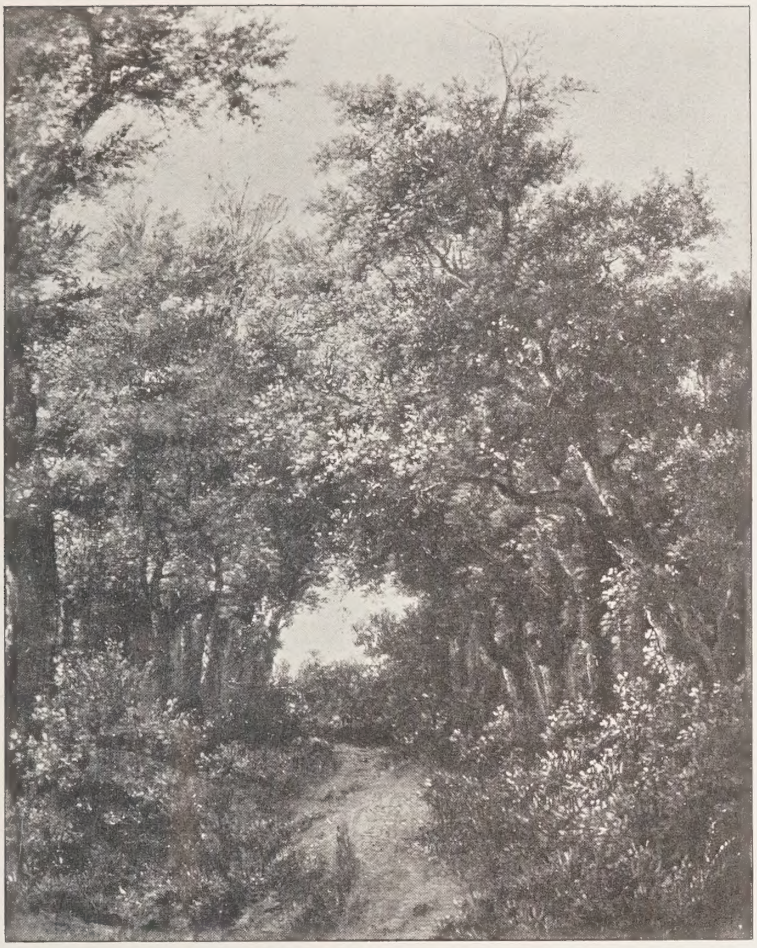
Gabriel Metzu: Herreportræt. 1650. 44,2 × 36.

der bl. a. udmærkede sig ved med stor Kunst at indridse sine Aandrigheder paa Drikkeglas. Til hendes nærmeste Venner hørte Digteren og Historieskriveren Cornelis Hooft, hvis fine, aandfulde Træk Miereveld har gengivet i et Museet tilhørende Maleri. Der er dog ringe Sandsynlighed for, at hans Billede i Museet er blevet forenet med Billedet af hans Veninde, da der af hende ikke synes at findes noget fuldt autentisk Portræt.

Hollands ypperste Portrætmaler var jo alligevel Frans Hals i Haarlem. Og da Amerika fra en af de opløste danske Kunstsamlinger erobrede hans en Tid i Museet udstillede kostelige Portræt, maa vi være glade for, at det dog kan vise det fra Glyptoteket deponerede lille Portrætstudie af Descartes. Et absolut autentisk Billede af en af Historiens mærkeligste Personligheder, malt af en Kunstner, der forstod at opfatte sine Modellers Ejendommeligheder, og som det aabenbart har moret at karakterisere den Snurrifaks, han saa i den store Filosof. Aandfuldere malt, friskere og mere levende end det store Portræt i Louvre, gør det fremfor dette Indtryk af at være malt Ansigt til Ansigt med Modellen, som det mulig kan have fulgt til Sverig. Vi kender dog intet til dets sære Vej fra Mødet mellem ham og Maleren, indtil det fandtes i en Marskandiserkælder i København.

Hollandsk Portrætmaleri er bleven ret godt repræsenteret i Museet. Meget bedre end det hollandske Genremaleri. Skæbnen har villet, at vi af en af dets Berømtheder, Gerard ter Borch, kun kan vise tre, ganske vist smukke Portrætbilleder. Et paa en Auktion i 1924 købt Maleri af den som Genremaler næsten lige saa højt skattede Gabriel Metzu er ligeledes et Portræt[1]. Dateret 1650 viser det Malerens Vilje og Evne til at opfylde det dengang hos mange af de fremstillede Personer nærede Ønske om at faa deres Fornemhed og elegante Fremtræden stærkt betonet. Paa et tavlet Flisegulv staar en ung Herre med brun Paryk og læner sin højre Arm til Stenpillen paa en Balustrade foran et til en Søjle fæstet, dæmpet rødt Drapperi. Han tager sig ud i denne Stilling, og Kappens sarte Graa virker nobelt mod Dragtens dybe Sorte, den hvide Krave og de hvide Ærmer med smaa blaa Sløjfer. Skønt Gennemførelsen er yderst sirlig og Anordningen kunstig, mangler Figuren ikke Liv, lige saa lidt som den lille Hund, der staar til højre og er lige saa tro portrætteret. Det her for Baggrunden anvendte Aftenlandskab udgiver sig ikke for at være nogen indgaaende Naturskildring. Men Værdien af hollandsk Naturmaleri har vi jo rig Lejlighed til at lære at kende gennem andre Billeder i Museet.

[1] Billedet har længe været i Danmark. 1819 blev det solgt paa en Auktion i København, tilhørte senere Kong Christian VIII og solgtes 1882 paa Auktionen efter Enkedronning Caroline Amalie.



J. van Ruisdael: Skovvej. 1647. 23,4 × 18,3.

V

Dets anselige Samling af hollandske Landskaber er bleven yderligere forøget. Fra Gaunø har det sammen med Backers Portræt faaet skænket Jan van Goyens baade ved sin karakterfulde Komposition, sine fine, enkle Farvetoner og sin gnistrende aandfulde Behandling indtagende lille Kanalparti[1]. Fra Glyptoteket har det faaet Salomon van Ruysdaels 1647 daterede, let og friskt malte Billede med Fiskerbaade i Færd med at sætte Ruser ud paa en lille Flod udfor en flad Kyst med Køer, Møller og en Kirke med kullet Taarn. Baadenes store Sejl mod den skyede Luft gør en pragtfuld

[1] Tidligere omtalt og gengivet i Aarsskriftet, Bind IV, 1917.

Guillam du Bois: Vejen gennem en Landsby. 1646. 31 × 60,5.

Virkning i dette næsten kun i Brunt og Graat malte Tonemaleri af samme Art som van Goyens.

Et fra et Udlaan inddraget lille Billede af en Skovvej har Jacob van Ruisdaels autentiske Signatur med Aarstallet 1647, er altsaa malt, da han kun var 17 eller 18 Aar. Lidet betydeligt har det dog i Gengivelsen af Træernes Løv mod Luften samme Finhed som Ruisdaels senere Arbejder[1]. Han har lært mindre af sin Onkel Salomon end af de Kunstnere i Haarlem, der med Cornelis Vroom i Spidsen førte Naturfremstillingen ind paa ny Baner. Til dem hørte Guillam du Bois. Hans af Museet erhvervede Fremstilling af Vejen gennem en Landsby, smukt i Motivvalget, i Tonerne, i Virkningen af den lyse Luft og især i Belysningen over Hustagene, skæmmet noget af den ufølsomme Behandling af Træstammer og Grene, af Græsset og det blaagrønne Løv; Billedet kan ikke maale sig med Holsteinborgs storladne Slettelandskab med Byen i Baggrunden, et udmærket Maleri, der efter den tidligere Ejers Tilsagn engang skal tilfalde Museet. Begge Billeder er daterede 1646; paafaldende mange af Guillam du Bois' ikke hyppigt forekommende Arbejder er netop fra de Aar, da den purunge Jacob van Ruisdael malte sine første Landskaber[2].

[1] Som andre af Ruisdals Landskaber har det været pyntet med en i det 18de Aarhundrede tilmalt og nu fjernet misklædende Staffage.

[2] To Smaabilleder af Guillam du Bois paa Orebygaard er ligeledes daterede 1646. Billedet fra Holsteinborg er gengivet i »Illustreret Tidende«, 8. Nov. 1891.

J. van Ruisdael: Klitterne ved Haarlem. 33,7 × 49,2.

Hvilken Indflydelse end ældre Kunstnere muligt kan have haft paa Ruisdael, lærte han sig ligesom alle andre virkelige Mestre selv det bedste. Kun faa Aar ligger mellem hans endnu ufuldkomne Forsøg paa Gengivelse af en Skovvej og det til Museet købte fortrinlige Klitlandskab. En Vej med dybe Hjulspor bugter sig forbi Klitterne og en lille Sø mod Udkanten af en Lunds forblæste Træer; Sollyset farver Kanterne af en Sky og skifter med Skygger over Landskabet, hvor en Mand og en Dreng paa Vejen følges af deres Hund. Et jævnt og lille Motiv, men opfattet af en varm Naturelskers følsomme Sjæl og malt med en fortryllende Friskhed og Kraft! Den dybe Skygge over Forgrunden og Farvernes brunlige Harmonisering viser den Hensyntagen til Billedvirkningen, Ruisdael har fælles med alle sine Landsmænd, men Sollyset over Klitten og dens graa Skygge er gengivne med en Sandhed, som næsten kan friste til at tro Billedet et paa selve Stedet malt direkte Studie efter Naturen, hvad det jo ikke er. Men i dette og andre af Ruisdaels Ungdomsbilleder fra Klitterne ved Haarlem har Landskabsmaleriet for første Gang i Kunstens Historie faaet Studiets Karakter[1].

[1] Et lignende, vel endnu smukkere Billede fra Klitterne af Ruisdael fra samme Tid findes i John C. Johnsons Samling i Philadelphia, Katalogets Vol. II, Nr. 563. Museets paa en Ege-

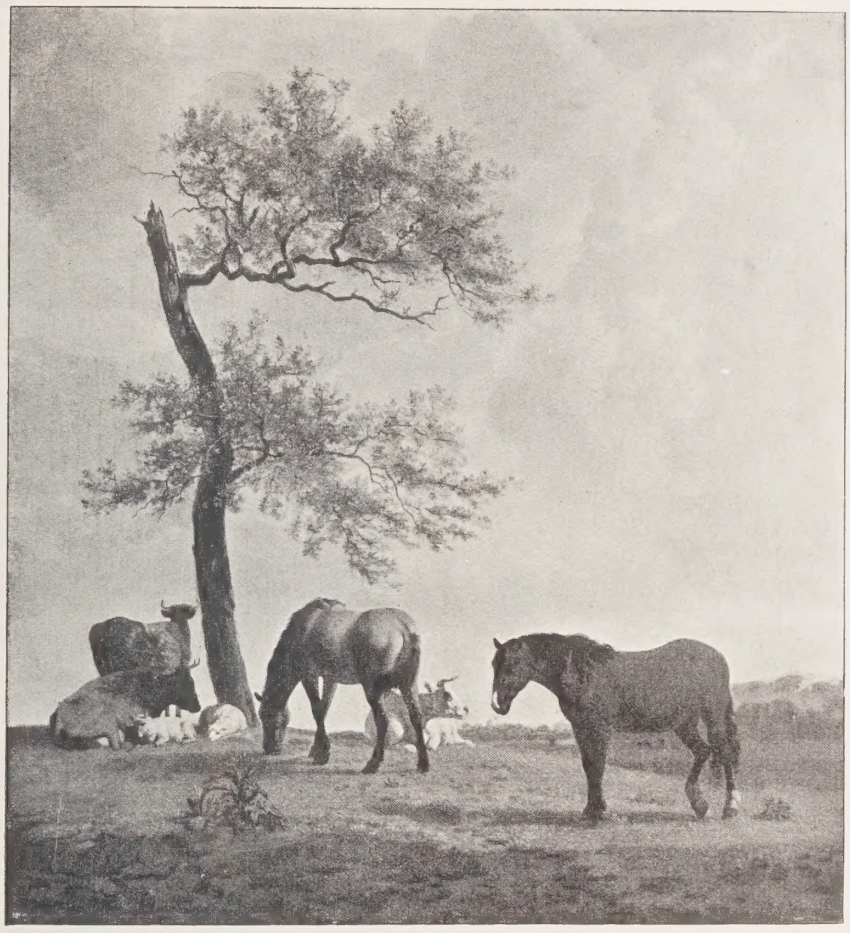
Denne bevaredes ikke i Ruisdaels senere, gennemgaaende mindre frejdigt behandlede Billeder. De er ikke sjældne, Museet kan vise ham fra mange Sider, gode og mindre gode. I Fremtiden endog fra endnu flere. Det vil da faa de to af Holsteinborgs tidligere Ejer sammen med du Bois' store Landskab skænkede Smaabilleder af Ruisdael. Det ene er et Vinterbillede, halvt et Byprospekt, thi bag et rimdækket Forgrundstræ og en islagt Kanal ses i det fattige Dagslys de maleriske Udkanter af en By, over hvilken Sneen har fyget. Det andet er et Søbillede, hvor den kolde Blæst jager Skyer, Skibe, Sollys og Skygger hurtigt af Sted over de oprørte Bølger, pressede ind mod Land, saa deres hvide Skum sprøjter højt op mod Bredden[1]. Triste Stemninger og Mægtigheden hos Naturen i Oprør blev stedse mere tiltrækkende for Ruisdael; trange Kaar har vel medvirket til at give hans Tungsind Vækst.

Derimod dyrkede de hollandske Dyrmalere kun Idyllen. Intet kan være mere idyllisk end det fra den Liphartske Samling til Museet købte Billede af Adriaen van de Velde fra 1660[2]. I Læ af Klitterne ved Vesterhavet ligger et Herresæde; en Flok af dets Kreaturer har samlet sig paa en Høj om et stort Ahorntræ, hvis Top et Uvejr har fældet. Sommersolen er naaet et godt Stykke frem paa sin Vej mod Havet, men dens Lys og Varme kærtegner endnu Ryggen paa en græssende graa Hest med viftende Hale og straaler med al sin Glans paa en liggende hvid Ko og to Faar, der døser ved Foden af Træet. Dets spinkle Blades takkede Skygger aftegner sig skarpt paa et Par Køer, der har foretrukket Pladsen i Skyggen. Nærmest Forgrunden staar rolig og stille en kastaniebrun Hest, hvis noget tunge Farve fremhæver den lyse Dagklarhed i Billedets Toner. Et saadant Billede vilde det have frydet Lundbye at se. Dets Motiv er beskedent, dets Komposition simpel, men velovervejet og karakterfuld, dets Gennemførelse sirlig, omhyggelig uden at være altfor aandløs glat. Det har Adriaen van de Veldes ejendommelige blide Elskværdighed i Opfattelsen af den jævne og hyggelige Landligheds velgørende Fred. Dyrene er lige saa indtrængende opmærksomt studerede, lige saa fint, følsomt og nøjagtigt tegnede som i Kunstnerens smukkeste Raderinger.

træs Fylding malte Billede er formentlig opført hos Hofstede de Groot (Holl. Maler, Vol. IV, S. 273) under Ruisdaels Arbejder som Nr. 914 e. En aabenbart nyere Kopi efter det er omtalt og gengivet i Jeanne Magnins »Un cabinet d'amateur parisien en 1922«, S. 243, Nr. 137.

[1] Begge Billeder er gengivne i »Illustreret Tidende«, 8. Nov. 1891.

[2] Hofstede de Groots Fortegnelse over A. van de Veldes Malerier, Holl. Maler, Vol. IV, S. 335, Nr. 191. »Feines, schönes Werk aus der Jugendzeit des Künstlers.«



A. van de Velde: Kreaturer ved en Høj. 1660. 44,6 × 41,5.

Helt anderledes var Albert Cuyp. En mindre omhyggelig Tegner end van de Velde, men en større, kraftigere Maler. Hans Omraade er stort, men allerbedst er han i de Billeder, hvor Grupper af velnærede Køer, næsten altid med en enkelt eller flere i skarp Profil, nyder Sommersolen paa frodigt grønne Enge, vogtede af en Hyrde, hvis røde Trøje danner en skinnende Plet foran de duftige Toner i Baggrunden, hvor undertiden et tildigtet Bjerg forøger Kompositionens Monumentalitet. Det er der altsammen i det af Museet erhvervede anselige og smukke Maleri — Bjerget, den rødklædte Hyrde, Koen i Profil. — Det har Cuyps duftige, gyldne, solmættede Toner. Lignende har vi ikke helt med Urette beundret i Baggrundslandskabet for Nivaagaardsamlingens »Dalmatinerhund«, et Landskab, som ikke mere med Rimelighed kan antages malt af Cuyp.

Giver dette Aarsag til Skepsis overfor Museets Billede? I Løvets Behandling afviger det fra Flertallet af hans Værker, i enkelte har den dog næsten samme Form. Ejendommelige Enkeltheder, f. Eks. Rankerne i Forgrunden, genfindes i mange af Cuyps Billeder. Et af dem har endog den samme velvalgte Variation i Farverne for Gruppen af Køerne: Mellem den liggende røde og den liggende gule en sort og hvidbroget staaende Ko.

Anthonie van Borsum hører til de ikke faa hollandske Malere, der har skiftet Forbilleder og Emner. Hans tidligere i Museet fremhængte Efterligning af Poul Potters mest berømte Maleri med dettes Tyr erstattet af en vanskabt Ko, har faaet en heldig Afløser i det fra Glyptoteket deponerede, 1671 daterede Prospekt af en hollandsk By, vistnok Utrecht. Det er net, men spinkelt behandlet og temmelig ubetydeligt. Mest fordelagtigt er van Borsum kendt fra smukke Landskabstegninger.

Ligesaa den ulige mere begavede Lambert Doomer. Mange af hans aandfuldt opfattede og behandlede Landskaber er tegnede paa den Frankrigsfærd, om hvilken hans Rejsefælle Willem Schellincx har berettet i sine endnu uudgivne Dagbøger, der findes i det Kgl. Bibliotek i København. Lambert Doomers Malerier er yderst sjældne. Han overtog en Forretning i Ibentræsrammer efter sin Fader, som Rembrandt har portrætteret i et berømt Billede. Det fra Badstuen til Museet inddragne, 1676 malte Billede af Lambert Doomer har et besynderligt Emne. En kæmpestor »Æselsfoder« (Onopardon accanthium) knejser ved Siden af et Græskar og tillokker en Ged, længere tilbage staar en Pige udenfor Murene om en By. Smukt malt i brunlige Toner er det en sær Mellemting mellem Landskabs-, Dyr- og Plantemaleri; Lambert Doomers Motivvalg er ofte tiltrækkende ejendommeligt[1].

Et fra Ledreborg modtaget Billede viser det Indre af en hollandsk Kirke, hvor der paa en af Søjlerne er opsat et Epitafium med Betegnelsen: *R. v. Langevelt inventor et pinxit Anno MDCLXVIIII.* Under Gudstjenesten aftegner Solskinnet nogle af Sydsidens Vinduer paa Søjlerne og lader Lyset i det hvide Rum med de sorte Tavler blive klart og blødt. En Kirkens Tjener taler fra et Aflukke under Prædikestolen, hvortil Præsten er i Færd med at stige op. Til-

[1] Maaske er Billedet det i Bredius's Fortegnelse over Lambert Doomers Efterladenskaber (Künstlerinventare, I, S. 75—78) under Nr. 49 opførte Maleri: »Een schilderij met en pompoen (et Græskar) en bock door den Overleden geschildert.«

Lambert Doomer: Geden ved Tidslen og Græskarret. 1676. 62,4 × 43,9.

hørerne er mange, dog ikke alle andægtige. Kvinder snakker sammen, Herrer staar og gaar i Kirken uden at blotte deres Hoveder, en Kavaller er bleven fulgt derind af sin Hund. Maleren er tydeligt nok stærkt paavirket af Emanuel de Witte, der ofte har behandlet slige Motiver, men de Wittes Finhed i Tonerne og i Behandlingen har han ikke helt magtet at naa. Kirkerummet og dets mange Fi-

Rutger van Langevelt: Kirke under Gudstjenesten. 1668. 86,5 × 72,4.

gurer er alligevel dygtigt malte; udmærket virker den graa Kappe paa en Figur i Forgrunden og Lyset over Kvindernes hvide Lin. Billedet turde være det interessanteste af Museets hollandske Kirkeinteriører. Desuden er det ligesom Lambert Doomers Maleri en Sjældenhed; en af de ypperste Kendere af hollandsk Kunst kendte ikke engang Kunstnerens Navn. Rutger van Langevelt opnaaede at blive Hofmaler for Kurfyrst Friedrich Wilhelm og Lærer for hans Børn, endog Direktør for Kunstakademiet i Berlin, hvor han især virkede som Bygmester og bl. a. har givet Planerne til Dorotheenkirche. Han hørte til de mange, der udvandrede fra det af Malere overfyldte Holland for andetsteds at søge Lykken og finde deres Grav.

Karl van Mander: Ulrik Frederik Gyldenløve. 49,2 × 37.

VI

I Danmark var jo de to største Navne i det 17de Aarhundredes Malerkunst hollandske: Karl van Mander og Wuchters. I Regelen meget ulige kan de dog i deres Smaaportrætter nærme sig til hinanden. Wuchters-lignende er Karl van Manders til Museet købte Brystbillede af Ulrik Frederik Gyldenløve[1]. Stærkere prægede af Karel van Manders Ejendommelighed er to fra Kronborg hjemvendte Karakterstudier efter et Bondepar. Skønt Museet viser ham fra mange Sider, savner det dog et af de store Portrætbilleder, hvor han ofte — som i Dobbeltportrættet paa Ravnholt — kan forene Finhed i Karakteristikken med storladen Holdning i Billedvirkningen. Derfor besejres han i Museet af Wuchters, hvis pragtfulde Portræt af Ulrik Christian Gyldenløve turde være denne Kunstners skønneste Værk. Deponeret fra Museet i Aalborg er Wuchters' gode,

[1] Gengivet i et Stik af Halveg (Strunck Nr. 961) og benyttet for Portrættet paa Frederiksborg.

men ikke velbevarede Portræt af Kong Frederik III. En Gave fra Lensgreve Schaffalitzsky de Muckadell er et mærkeligt Arbejde af Wuchters, det snurrige Billede, i hvilket den lille Christian Reedtz, en Søn af Kansleren, med sin hvide Barnekrop mod en dunkel Landskabsbaggrund optræder som den uimodstaaelige Gud Amor.

Som Tegnelærer i Sorø havde Wuchters afløst Reinhold Timm. Vi har ikke agtet ham stort, men maa erkende, at de Billeder, han malte til Loftet over Riddersalen paa Rosenborg, gør en god Virkning som Loftsbilleder i Museet og viser ham som en vel skolet Kunstner. Næst efter Isac Isacsz løste han Opgaven bedst. Peter Isacsz' vanartede Søn havde jo haft den Fordel i Antwerpen at kunne studere Billeder af de store flamske Malere. I Billedet paa Kronborg har han frækt kopieret Rubens, og han har næppe selv været Mester for den flotte Komposition i Museets Loftsbillede, hvis Fremstilling synes taget fra en Omdigtning af Historien om Hero og Leander.

Karl van Mander og Wuchters har sagtens følt sig højt hævede over den Medbejler til Hoffets Gunst, de fik i den døvstumme oldenburgske Maler Wolfgang Heimbach. Han magtede ikke Mesterstrøgene, evnede ikke at male legemsstore Figurer. Hans Mangler som Tegner og Tekniker forenes undertiden med en næsten barnlig Naivitet. Dog ikke uden Grund har han nydt den Ære ved et omhyggeligt lille Portræt af en ukendt Københavner at blive repræsenteret i Londons National Gallery. Han vovede sig ofte i Kast med vanskelige Belysningsopgaver og formaaede trods sin ringe Dygtighed at fæstne Karakteren og Stemningen i et Interiør med Figurer. Saaledes ogsaa i det fra en Kunsthandel i Paris til Museet erhvervede Aftenbillede. Ved Bordet i en Stue med en stor Himmelseng og et dekorativt Landskabsmaleri over Døren er en gammel Herre med et stateligt, noget melankolsk Udseende, og en ung Kvinde, maaske Husholdersken, i Færd med ivrigt at studere de af en rødklædt Skytte bragte Breve. Paa sin Plads ved Bordet synes Budet at afvente Svarene, skarpt iagttaget af den anden Skytte, der staar bag Herrens Stol. I den aabne Dør holder en Pige et Lys, bag hende bliver i et tilstødende Rum Aftensmaaltidet tilberedt. Den siddende Skyttes røde Frakke virker grelt, hans Hoved er daarligt malt, Billedets Behandling mange Steder næsten dilettantisk, men det skildrer os tro, hvorledes Livet en Aften ved Midten af det 17de Aarhundrede har formet sig paa et Herresæde. Vi kender hverken

Abraham Wuchters: Christian Reedtz som Amor. 82 × 64,5.
Gave fra Lensgreve Schaffalitzsky de Muckadell.

dettes Navn eller dettes Beliggenhed; Heimbach var i 1651 paa lange Rejser, han gæstede og malte Fyrst Octavio Piccolomini paa det ham efter Wallensteins Mord tildelte Gods i Bøhmen. Men Fyrsten har ikke mindste Lighed med den gamle Hædersmand paa Billedet, hvis Emne snarest er taget fra et rigt Hjem i Norden. Heimbachs Maleri synes næsten en Forløber for mange Billeder i nyere dansk Malerkunst.

I Christian V's Tid havnede eller strandede Cornelis Norbertus

Gijsbrechts i København, hvor han oftest anvendtes til at more det ukritiske Publikum med skuffende Gengivelser af Musikinstrumenter eller Breve paa Brædder eller Mure og lignende Fremstillinger. Hans 1672 daterede Maleri, Museet har faaet fra Kronborg, beviser, at han ogsaa var i Stand til at male gode Nature-morte-Billeder i de Heems Stil[1].

En Oversigt over Museets Tilvækst af ældre Malerkunst bør vel ogsaa medtage de sidst erhvervede Billeder af de fremmede Kunstnere, der i det 18de Aarhundrede virkede her i Danmark. Pilos er med Rette flyttede fra Museets danske Afdeling, vi bør ikke pynte os med laante Fjer. Han tilhører Sverig ved sin Fødsel og ved sit Malertemperament. Alligevel er det rimeligt, at vi efterstræber gode Billeder af ham fra de mange Aar, hvor han hos os indtog en ledende Stilling. Fra 1741, da han kom til København, er Studiet efter den sejlivede Nordmand Drakenberg, dengang allerede 120 Aar med snehvide Bryn og et alderdomssløret Blik, men Ansigtets Lød er endnu frisk. Grev Jørgen Scheel, der havde ladet sig male i Dresden og Paris, blev efter sin Hjemkomst portrætteret af Pilo i et fejende flot behandlet Billede med lyse Pastelfarver, et blegrødt Ansigt med hvid Paryk over en blegblaa Frakke med det friherrelige Pelsværk mod en Baggrund i grønlige og rødlige Toner. Virkningen er festlig, Holdningen fornem; trods Grevens hovmodige Mine røber det alligevel mere end de franske Portrætter hans Oprindelse fra det danske Bondeland. Iøvrigt er det ikke let at se, at de tre Portrætter notorisk fremstiller samme Person. I samme Stil som Pilos Portræt af den forfængelige Greve er hans Portræt af Hofapotekeren Johann Heinrich Becker. Om det end skæmmes lidt af en uheldig Haand ved den graa Frakke og af en altfor mørk Skygge under Næsen, er dog ogsaa her Virkningen festlig og smuk. Hofapotekerens Holdning er ikke mindre aristokratisk, efter Traditionen skal Pilo ogsaa have benyttet ham som Model til sine Billeder af Kong Frederik V; Portrættet bevidner hans Lighed med Kongen.

I 1745 kom den i Stettin fødte og uddannede Ernst Heinrich Løffler til København. Hans Kunstnervirksomhed har været saa godt som ukendt og glemt. En Gave fra Emil og Thorvald Sachs

[1] Af samme Art er hans Billeder i Augsburg og i Ixelles ved Brüssel. Efter Terwestens Catalogus (S. 44) solgtes 1746 paa en Auktion i Brüssel fem store Billeder, han havde malt sammen med Antwerpener-Malerne Jan Eyckens og P. Casteels. Gijsbrechts har opholdt sig i Hamborg og maa først i sine ældre Aar være naaet til København, hvis han er identisk med den Cornelis Gijsbrechts, der 1629 arbejdede i Delft. Oud Holland 1925, S. 66—67.

Wolfgang Heimbach: Posten bringes til Herregaarden. 1651. 93,4 × 108,4.

tillod Museet fra Løfflers Slægt at erhverve to dekorative Billeder af ham med mægtige Blomsterbuketter opsatte i Vaser. Blaalige Toner, der med Tiden har trængt sig frem, bidrager til at fremhæve deres Præg af det 18. Aarhundredes Stil. Løffler har haft Lejlighed til at lære nogle Værker af hin Tids franske Blomstermalere at kende i Dørstykkerne paa Amalienborg og har sagtens set Arbejder af Baptiste Monnoyer, der 1741 havde opholdt sig i København.

Da det kgl. Kunstakademi fik Pilo til Professor i Malerkunst, blev Løffler for den øverste Klasse i Frihaandstegning »en vindskibelig og tro Lærer«, elsket af sine Elever. Mellem dem var i 1782 den 12aarige Thorvaldsen. Hele sit Liv igennem mindedes Thorvaldsen ham med varm Taknemmelighed. Den brave Løffler havde været en faderlig Vejleder for den spæde Kunstnerspire, der senere skulde vokse op til at vinde størst Ære for den dengang kun gryende danske Kunst.

KARL MADSEN

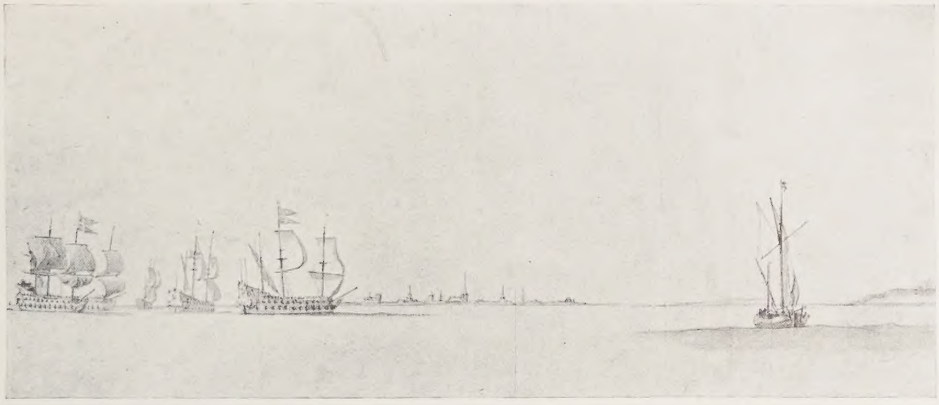
SLAGET I ØRESUND 1658

FREMSTILLET AF WILLEM VAN DE VELDE

En uheldig Stjerne har gennem Tiderne straalet over vore Kongers Kunstinteresse og været bestemmende for Danmarks Forhold til de store Kunstnere. Skønt Vejen fra København til Amsterdam, Paris eller Anvers tit nok blev befaret, er der kun ganske faa Epoker, hvor den fremragende fremmede Kunst har været i dansk Sold, og endda ofte under Omstændigheder, der ikke altid var lykkelige. Nævner man i Malerkunstens Historie Kristjern II's Person, Christian IV's Tid og den Bernstorff-Moltkeske Interesse for at omplante fransk 18. Aarhundredes Kunst til vort Land, er de Omraader opregnede, hvor man tør vente at finde en værdifuld Høst; men enkelte Gange overraskes man desto behageligere ved, at Personer af dansk Herkomst eller Emner af den danske Historie har sysselsat fremmede Mestres Pensel.

Slige Billeder har naturligvis Betydning og Interesse for danske Museer; men det er ikke altid, at deres historiske Værdi staar Maal med deres kunstneriske. Et Emne, som ofte er blevet behandlet i Udlandet, er Hollændernes tiltvungne Passage 1658 forbi Kronborg, som Karl X Gustaf holdt besat, dengang den store Hjælpeflaade under Wassenaer, Baron Obdam, kom det belejrede København til Undsætning; men altfor ofte viser Kunstværkerne sig at være sene Atelierbilleder, udarbejdede efter de talrige trykte Relationer om Slaget eller efter Fantasiens Indskydelser.

Og dog findes der historisk set højst betydningsfulde Skildringer af Slaget; thi man ved, at en dygtig hollandsk Kunstner overværede det. I en Koncept til et Brev til Generalstaterne skriver Admiral Obdam d. 22. Nov. 1658, fjorten Dage efter Slaget: »Jeg har vist Hans Majestæt (Kong Frederik III) en Skitse af Slaget, udført af Monsieur van de Velde, Indvaaner i Amsterdam, som ekspres derfor



W. van de Velde: Orlogsskibe ved København.

er taget med fra Amsterdam, og som har behaget Kongen meget.« Endvidere, at van de Velde alene af »curieusheyt« og Kærlighed til Kunsten har deltaget i Togtet for tro at kunne fremstille de Begivenheder, det maatte bringe. Af Slaget har han gjort nogle Skitser, der efter Admiralens Mening kommer Virkeligheden nær, og som det vil være Opdam en Fornøjelse at vise Generalstaternes velædle Højheder[1].

Van de Velde er et af de store Navne i Hollands Malerkunst. Den Person, der her tales om, er dog ikke den berømte, dengang endnu kun 24aarige Sømaler Willem van de Velde den yngre, af Samtiden beundret som den ypperste Mester i sit Fag, men hans Fader Willem van de Velde den ældre. Sønnen har fra ham, hvis Arbejder han kopierede, sit grundige Kendskab til Skibe, og selv om Sønnen under Paavirkning fra Simon de Vlieger udviklede sig til en større Maler, overgaar han næppe Faderen som Tegner. I Faderens mest sirligt gennemførte Arbejder bliver ganske vist Søens Bølger stivnede og hans Figurer er ringe, men hvor han nøjes med lette Antydninger kan hans Behandling være aandfuld. For mange Tegninger kan det være vanskeligt at afgøre, om de skyldes Faderen eller Sønnen, der maaske har fulgt med til København.

Der findes i offentlige Samlinger i Holland og paa Museet i Neapel flere store, nøje udførte Tegninger fra den ældre Willem van de Veldes Haand; de er i sin Tid beskrevne og delvis forklarede i Arkivar Groves Artikel i »Kunst«. Paa en Tegning i Rijksmuseet i

[1] Gerhard L. Grove: Samtidige Billeder fra Slaget i Øresund. Tidsskriftet »Kunst«, 6. Aarg. Hæfte 11 og 12.

Amsterdam har Kunstneren i Forgrunden afbildet sig selv siddende i en Baad foran et stort Ridsebrædt, ivrigt optaget af at skitsere Slagets Episoder.

For ikke længe siden erhvervede Frederiksborg Museet i Tyskland en saadan løs Blyantskitse, laveret med Tuschtoner. I Baggrunden ses en just ikke altfor naturtro Gengivelse af København. I Forgrunden ligger fem danske Orlogsskibe, hvoraf to er betegnede: Trefoldigheden og Hannibal (Rigsadmiral Henrik Bielkes og Viceadmiral Nicolai Helt's Admiralskibe), og længst til højre en Baad »van de Velde zyn Gallijodt«.

Imidlertid udførte Kunstneren efter disse Rids sine store, meget gennemarbejdede Tuschtegninger. At det har været et af Frederiksborgmuseets stærkeste Ønsker at komme i Besiddelse af en af disse, er selvindlysende; men de laa alle paa faste Hænder, og Museet maatte nøjes med en Del, med ret stor Bekostning tilvejebragte, Fotografier efter de forskellige Kunstværker.

Saa hændte det, at den nuværende Direktør for Kunstmuseet Gustav Falck paa en Rejse i Holland i et Kunsthandleratelier traf paa en hidtil ukendt Kolossaltegning af v. d. Velde, en Kampscene med Kronborg Slot i Baggrunden, og ved hans Orientering henvendte Ejeren (det ansete Firma Gebr. Douwes) sig til Frederiksborgmuseet og tilbød det Billedet for 8000 fl., en ikke just ringe Sum.

Men da Publikums Købelyst i Amsterdam for Tiden ikke er væsentlig større end i det øvrige Europa, lykkedes det efterhaanden, ved Imødekommenhed fra Sælgerens Side, at naa ned til en Pris, som det var muligt for Museet at acceptere, og Billedet kom da i Frederiksborgmuseets Eje.

Tegningen er meget stor, c. 1 × 2 m og signeret 1661. Sammenligner man den med Beretningerne om Slaget, synes det vel klart, at v. d. Velde ikke har givet, hvad man kan kalde et Øjebliksbillede af Kampen; men har samlet flere Episoder under eet. Det er Slagets sidste Faser han har skildret. Rapporten om Kampen og offentliggjorte Breve fra Deltagerne beretter, at Admiral Obdam blev angrebet af flere svenske Skibe, et Viceadmiralskib (»Merkurius«?) paa 70 Kanoner, »Morgonstjernan« paa 48 og »Pelikanen« paa 36 Kanoner og flere andre Skibe. Kampen var meget haard; kun eet af hans Skibe kunde komme ham til Hjælp nemlig »Wapen van Rotterdam« under Kaptajn van Nees; senere sekunderedes han af den tapre Kaptajn Jan van Liefde paa »Wapen van Dordrecht«,

W. van de Velde den ældre: Slaget i Øresund 1658.

der dog af en svensk Brander blev hindret i at naa frem til sin rette Plads. Situationen skiftede nu. »Morgonstjernan« blev erobret, men sank lige for Bougen af »Wapen van Dordrecht«, saaledes at Fangerne og Prisemandskabet blev reddet over Dordrechts Bougspryd.

Det er denne Situation, som er Billedets Hovedmotiv. I den store Gruppe af Skibe til venstre i Billedet skimtes en Stormast med det hollandske Flag med to Løver i Midten. Det er sikkert Obdams Admiralskib »De Eendracht«. Skibet i Forgrunden, hvis Spejl er prydet med Rotterdams Vaaben, er naturligvis »Wapen van Rotterdam«; klods op ad det ligger et svensk Skib, hvis Spejl bærer det svenske Vaaben; det er vel »Pelikanen«. Viceadmiralskibet »Merkur« ses — ind mod Billedets Midte — fjerne sig fra Slagpladsen. I Forgrunden driver den næsten udbrændte Brander, der værnede Svenskernes Skibe.

I Billedets Midte ses et synkende Skib, i Agterspejlet en Stjerne; det er utvivlsomt »Morgonstjernan«. Et hollandsk Skib (aabenbart »Wapen van Dordrecht«) rager med sit Bougspryd ind over Vraget; man ser den nødstedte Besætning ad den Vej entre om Bord.

Til Højre er i Baggrunden Kronborg og Sveriges Kyst afbildet. I Forgrunden ser man et svensk Skib, maaske »Leoparden«, synke. I Mellemgrunden kæmper et stort hollandsk Skib, som har mistet Stormasten (formentlig Viceadmiral Peter Floriszons »Josua«) med et Par svenske Skibe; om dets Kaptajn Evert Marree véd man, at han vilde entre Svenskernes »Wapen van Schagen«, ogsaa kaldet »Rosen«. Der findes dog flere andre lignende Episoder under Kampen, og Figuren paa Skibets Spejl, en staaende Kriger i heroisk Kostume, kan være Symbol paa saa meget, saa Navnet er ingenlunde sikkert.

Det er af Interesse at se, hvor meget Arbejde der fra Kunstnerens Side er lagt ind i at faa en korrekt Fremstilling; saaledes er aabenbart Gengivelsen af Agterspejlene meget detailleret, et Sted læses f. Eks. Aarstallet 1654, aabenbart Skibets Byggeaar; andre Steder er Billedet ikke fuldendt, da Kunstneren formentlig ikke har været sikker paa Kendingsmærkerne i Vimplerne. Hans Tøven paa disse enkelte Punkter lader formode, at de udførte Flag og Kendingstegn er strengt historiske, og derigennem vil man utvivlsomt engang med endnu større Sikkerhed kunne bestemme Detaillerne paa Slagbilledet; for Tiden synes ingen at være tilstrækkeligt inde i disse Vimplers Betydning. Naturligvis er det kun ved de hollandske Skibe, at Kunstneren har kunnet give Enkelthederne saa nøje; hvad Svenskerne angaar, har han kun haft sine lette Skitser at arbejde efter, derfor bør man heller ikke lægge for meget ind i den Omstændighed, at de svenske Agterspejl paa hans Billeder ofte kun viser Sveriges Vaaben.

Det erhvervede Billede synes ikke at være gjort helt færdigt; ikke blot er Vimpeltegn og Flag ikke alle udførte, men i Gruppen til højre staar enkelte Detailler kun konturerede, og gennem Krudtdampen har Kunstneren trukket lette Hjælpelinier for at finde netop det rette Punkt for Genoptagelsen af den detaillerede Fremstilling af Slaget.

Den store og smukke Tegning er paa Frederiksborg fremhængt i Salen foran Riddersalen.

OTTO ANDRUP

TEGNINGER AF ABILDGAARD

Abildgaard og Juel er de to Dioskurer, hvis Dobbeltstjerne lyser, hvor den danske Malerkunsts Historie for Alvor begynder. De var Venner; for saa vidt egnede til at faa et Monument som det, der i Frankfurt er rejst over Göthe og Schiller. Men det burde dog snarest være en Dobbeltherme med et Janushoved, hvis to Ansigter vender hver sin Vej. Den ulærde Aladdin-Juel, den elskværdige og fine Portrætmaler, der tillige malte nydelige Blomsterbilleder og følsomt opfattede Landskaber, har Krav paa Pladsen mod Øst; han har det Ansigt, der vender mod Fremtiden. Hans Modsætning er den spekulative og reflekterende Nureddin-Abildgaard, der i sin »Filoktet« ligesom »Eklektikerne« stræbte at forene Tizians glødende Kolorit med Michelangelos storstilede Tegning og senere malte de sindrige, ofte gaadefulde Allegorier eller Billeder med Emner fra Hoben ukendte klassiske Forfattere. Hans Side af Janushovedet vender mod Solen i Vest; han har det Ansigt, der ser mod Fortiden.

Juels Folkeyndest har han aldrig vundet. Det synes jo ogsaa

mindre fortjenstfuldt at pege mod det forbigangne end at indvarsle det kommende. Men Kunsten kan ikke prale med det evige Fremskridt; har den end i det 19de Aarhundrede udført store Bedrifter, har dog de svundne Tider udrettet endnu større. Deres Samvirken mellem de forskellige Kunstarter ophævedes af Naturalismen. Abildgaard var den sidste Ætling af Renæssancens store Kunstnere; Maler, Plastiker og Arkitekt mestrede han alle Kunstens Udtryksformer. Sammenlignes Frihedsstøtten med vor Tids Monumenter eller paa Assistens-Kirkegaard Abildgaards Gravmæle over hans Broder med de moderne Uhyrligheder, vil ingen fristes til at juble over Fremskridtet.

Alligevel var der et Omraade, hvor Abildgaard stod i Pagt med Fremtiden. Thorvaldsens Udvikling skete med kraftig Støtte fra Abildgaard og prægedes af hans Indflydelse. Skønt den senere tabtes, var den ikke betydningsløs. Julius Lange har med Rette sagt om Abildgaard: »Han har allerede somme Tider truffet den Skønhedsaare, som Thorvaldsen senere aabnede til saa rigt et Kildevæld«.

Derom vidner især Abildgaards Tegninger. Den som Slutningsvignet for denne Artikel gengivne skønne Fremstilling af Moderglæde — næsten et Madonnabillede — hører til den gode Repræsentation for Abildgaards Tegninger, Kobberstiksamlingen har ejet fra ældre Tid. Senere blev den forøget med enkelte smukke Blade ved Arven efter Larpent, og for nogle Aar siden er 25 Tegninger af Abildgaard erhvervede fra svensk Privateje. Allerede i hans Levetid maa mange af hans Tegninger være komne over Sundet; Nationalmuseum i Stockholm ejer 65, af hvilke Flertallet dog kun er løse Udkast. Hvor Emnet for disse er forklaret, er det i Regelen paa Engelsk eller Fransk, i enkelte Tilfælde er dog Paaskriften svensk. Rimeligvis stammer Tegningerne fra Sergels Efterladenskaber; i et af sine Breve til Abildgaard beder han om at faa Forklaring paa en Tegning, hvis Motiv han har glemt.

Abildgaard saa med Sorg gentagne Gange de politiske Forhold mellem Sverig og Danmark formørkes og udtrykte sin Glæde over den formentlig overvundne Fare for Krig mellem de to Lande i en Fremstilling af »Pax triumphans«. I sin smukkeste Form findes Kompositionen blandt Kobberstiksamlingens sidst erhvervede Tegninger. Det er en Reliefkomposition, der minder om Thorvaldsens Stil og fuldt ud er Thorvaldsen værdig. Mærkeligt er det iøvrigt,

Pax triumphans.

at en af Abildgaards Tegninger i Kobberstiksamlingen fremstiller den samme Allegori som Thorvaldsens Relief »A genio lumen«. Dybsindigheden i dette Reliefs Motiv har altid vakt Forundring. Er Dybsindigheden her kun et Laan fra Thorvaldsens Lærer?

De 25 til Kobberstiksamlingen købte Tegninger belyser Abildgaard fra mange forskellige Sider. Kun en enkelt, en kuriøs, tidlig Fremstilling af Holger Danske, fra den mindst fordelagtige. Helten har en anstrengt Michelangelosk Stilling, og hans Fingre er lige saa spidse som Piggene paa hans Rustning. Abildgaards Figurer har unægtelig ofte mange Svagheder og Særheder, men i de bedste Tegninger har disse dog kun afsat sig svage Spor. Det gælder f. Eks. en Række Udkast til dekorative Rundbilleder, der fremstiller Ugedagene ved deres Guddomme; desværre mangler Diana som Repræsentant for Mandagen, saa Fredagens Venus, en meget smuk Venus, er Seriens eneste kvindelige Figur. En sikker dekorativ Sans er her forbunden med et glimrende Herredømme over Behandlingen; højst effektfuldt virker de bag Guddommene anbragte lysende Kloder, Solen og Planeterne. Abildgaard forstod at føre en myndig Pennestreg og som det 17de Aarhundredes Kunstnere at benytte Toner med Tusch, Sepia eller Bister til at skaffe en

pragtfuld Virkning. De er ogsaa udmærket anvendte i et Udkast til hans Billede af Kampen om Moses' Lig.

Til Abildgaards Fortrin hørte en billedskabende Evne, der er i Slægt med Marstrands. Som Kobberstiksamlingens Inspektør med Rette har bemærket, kan ogsaa hans Tegnemaade undertiden minde om Marstrand, især i en Fremstilling af Senecas og Epicares' Sammensværgelse mod Nero. I Modsætning til Marstrand søgte Abildgaard rigtignok kun undtagelsesvis sine Inspirationer ved at iagttage Livet; en let behandlet Tegning med en Dreng og en Kat i et Interiør hører til hans faa Genfremstillinger. Men Marstrandsk er den Sikkerhed og Lethed, med hvilken han har opbygget en rig Komposition: Oscars Lig føres om Bord paa Ullins Skib. Som andre af Datidens største Aander nærede han jo en glødende Begejstring for Ossian, hvis Hastemthed og Formløshed nu synes os utaalelig.

Trods sin Svaghed for det patetiske kan Abildgaard være indtagende yndefuld. En nydelig Vignet fremstiller Minerva, der tøjler Pegasus, en anden, ikke mindre smuk, en skræmt Dreng, der sidder paa Rælingen af en Baad. Nær beslægtet med Samtidens bedste franske Illustrationskunst er en Tegning med Underskriften »L'amour ouvre le chemin à un poète pour arriver au temple de La Fontaine«. Tre Tegninger af Venus og Amor vidner maaske særlig klart om Abildgaards Rytmesans og Skønhedsfølelse; den smukkeste af dem er gengivet over denne Artikel. Den maa — efter en dateret Tegning i Stockholm — antages tegnet omtrent 1797.

Paa Bagsiden har den ene af disse Tegninger følgende mærkelige Kladde til et Brev: »Dersom ieg har noget begreb om Malerie og Billedhuggeri er det Dem min Ven ieg skylder mine indsigter i dette fag. Uden Dem skulde ieg have fulgt hoben, ieg skulde som den have givet et øyekast paa overfladen af konstnernes arbeider, med et ord, ieg skulde have kastet de vigtigste arbeider i Lethe floden og opløftet de middelmaadige til skyerne, ieg skulde have tilkiendegivet biefald og medynk uden at overveye aarsagen til mit omdømme, som er den pligt De haver paalagt mig, det var Dem der har lært mig at hæfte mine øyne paa dugen og beskue Statuen fra mere end een Side.«

Der er Grund til at efterlyse Adressaten, da Abildgaard efter sin Natur ikke synes anlagt for Smiger. I første Øjeblik maa Tanken gaa til Sergel. Men Tonen synes ikke at stemme med Forholdet mellem de to nære Venner og gamle Kammerater fra

Ungdomsaarene i Rom. Er Brevet bestemt til Grev Karl August Ehrensvärd? Abildgaard havde sagtens gennem Sergel stiftet Bekendtskab med hans i 1786 udgivne Bøger »Resa till Italien« og »De fria Konsters filosofi« og billiget mange af de deri udtalte

Onsdagen (Merkur).

Læresætninger, f. Eks: »En målare och bildthuggare skal mera kunna än konsten at härma. Smak är känslan af naturens aldra hemligaste sanninger.« Sergel stod Greven nær og har i Breve til Abildgaard udøst sit varme Hjertes dybe Sorg over hans Død. Han førte Vennen Ehrensvärd sammen med Vennen Abildgaard, og Abildgaard har haft Glæde af Bekendtskabet med den aandfulde, spekulative Kunstfilosof og energiske Forkynder af Antikkens Overlegenhed, dens »ideale Stil«. Men en Formodning om, at Brevet kan være tiltænkt Ehrensvärd, møder dog ogsaa flere Vanskelig-

heder. Den mindste er Titulaturen; det kunde maaske nok ligne Abildgaard kun at kalde Greven »min Ven«. Men Abildgaard var jo en moden Kunstner, da han lærte Ehrensvärd at kende, og havde længst dannet sig sin Mening om den rette Opfattelse af Kunst. Gaaden maa foreløbig henstaa uløst; udover Sergel og Ehrensvärd kender vi ingen, der med Rimelighed kan komme i Betragtning som Modtager af et saadant Brev.

Marthe bringer Brevet.
Peder Paars. Tredie Bog, anden Sang.

Iøvrigt skriver Sergel paa sit snurrige Fransk fra Ehrensvärds Gods Dömelstorp i Februar 1797 til Abildgaard: »Quand j'ai ouvèrs ta lettre du 4. le comte etait presant, il a dit toute suite: n'y a il rien de dessiné det var fahns förtret, quand tu lui ecrie fais le en français car nous lisons bien malle le Dannois tous deux.« (G. Göthe: Sergelska bref, S. 33). Forklaringen paa Grevens Skuffelse er den, at han, der ligesom Sergel forstod at tegne vittige Karikaturer, udvekslede saadanne med Abildgaard. Han skrev derfor til Sergel: »Hälsa så oändligt till justitierådet Abildgaard att vi skola bägge rita framdeles Englands historia, ifall franska frihetshistorien redan ledsnat allt tålamod.« Nogle af disse Tegninger af Abildgaard bevares endnu i det Ehrensvärdske Familiearkiv. I et Brev til De Geer siger Ehrensvärd: »Hälsa tusinde gånger Abildgaard och bed honom svara mig på mina speritningar i politiken. Han har god imagination i karrikaturen.« (Karl Warburg: K. A. Ehrensvärd, S. 370). Greven havde Ret. Det har afgjort været uberettiget at frakende Abildgaard synderlig Sans for Humor. Den viser sig klart i Museets Skitse af Forvand-

lingsscenen i »Det gyldne Æsel«. Mindre i de noget for dystre Illustrationer til »Niels Klim.«

Abildgaard har ogsaa indladt sig med »Peder Paars«. Da en Bog om Illustrationerne til dette Digt udkom i 1919, kendtes kun Fremstillingen af den triumferende Neptun, bygget over det utvivlsomt af Holberg selv inspirerede Træsnit i Udgaven 1720. Kobberstiksamlingen maatte indskrænke sig til at erhverve 25 af de fra Sverig til Eftersyn sendte Abildgaard-Tegninger, mellem Resten fandtes de to her gengivne Tegninger til »Peder Paars«. Det har altsaa været Abildgaards Hensigt at gennemillustrere Bogen. Da Kvartudgaven fra 1772 med Wiedewelts Illustrationer var udsolgt og et tarveligt Optryk af denne i 1794 ikke havde gjort Lykke, bestemte Bogtrykker K. H. Seidelin sig til at udgive den populære Bog i en lille Oktav til en overkommelig Pris. Efter svære Fødselsveer kom den 1798 til Verden med Clemens' Stik efter Roslins Holberg-Portræt som sin eneste Billedpynt. Maaske har Abildgaards Illustrationer været tiltænkte denne Udgave, som antages genoptrykt omtrent 1805 [1].

Avind hos Æolus.
Peder Paars. Første Bog, første Sang.

Abildgaards litterære Interesse var vidtomfattende. De strakte sig fra Ossian til Racine og Holberg. Oftest har han dog behandlet

[1] A. Glahn: En Peder Paars Udgaves Fataliteter. Nordisk tidskrift för Bok- och Biblioteksväsen. Årg. XI. 1924.

Emner fra Oldtidens græske og romerske Forfattere. Den umoralske Anakreon var aabenbart ikke Abildgaard mindre kær end Sokrates og Homer. Allerede i sine yngre Aar havde Abildgaard i en Række tegnede Digterfigurer indført Anakreon i Selskab med Dante og Milton, Camoëns og Ariost. Men først i sine sidste og lykkeligste Aar har Abildgaard givet sine bedste Fremstillinger af den græske Digter, der i sin Alderdom bevarede et ukueligt Livsmod og en umættelig Nydelsestrang.

En af Anakreons Oder er velkendt gennem den ret tro Oversættelse i Jeppes Sang: »Jorden drikker Vand, Havet drikker Sol«. Mellem Kobberstiksamlingens fra Sverig erhvervede Tegninger er en Fremstilling af den gamle Anakreon, der i sin Løvhytte har nydt Dionysos' gode Gaver og fuld af Vin og Begejstring løfter sit

Anakreon. 1808.
Gave fra Arvingerne efter Overlærer J. Koch.

Bæger mod en Herme for at hylde Afrodite og Eros. Det er en udmærket Tegning fra Abildgaards seneste Aar.

Det er ikke alene Abildgaards Værd som Tegner, Museet i de senere Aar har faaet fyldigere belyst. Takket være dels Gaver fra Landsretsdommer Axel Petersen o. a., dels forskellige Auktionsindkøb, er dets Repræsentation for Abildgaard som Maler bleven forøget og forbedret. Det har faaet de tre bedste af de fire Billeder, i hvilke han 1808 og 1809 har fremstillet antik »Dichterliebe«. Til dem hører det i 1919 af Arvingerne efter Overlærer Jørgen Koch skænkede Billede af Anakreon. I den hældende Dag har den gamle, laurbærbekransede Digter indbudt den smukke Dreng Bathyllos til

at tage Plads ved sin Side paa en Stenbænk i en Hemicykel foran en ensom, skyggefuld Lund. Bathyllos har smidt sin Thyrsusstav paa Jorden og stillet sin Tamburin op mod Bænken. Lænet mod Digterens Skød viser han den Ryg, Anakreon kunde ønske at se i et Maleri, og lytter til den Sang, Digteren henvender til ham under Greb i Lyrens Strenge. En Sang, som priser Skønheden og alle Livets Goder, men vel heller ikke glemmer at nævne Nydelsernes Braad; en Slange snor sig op i Frugtkurven paa Hemicyklens Kant. Det er ikke blot en god Komposition, det er et udmærket Maleri med rige Farver i gyldne Toner; den varme Lød i den nøgne Ryg virker pragtfuldt mod det blaa Klæde, mod det glødende røde og det hvide i Digterens Dragt, de graa Sten og det stemningsrige Baggrundslandskab, der i Behandlingen minder om tidlige Arbejder af Eckersberg.

Til de mange Krav, Abildgaard har paa vor Agtelse og Beundring, hører jo ogsaa det, at han som Kunstner — ikke mindst som Kolorist — var i stadig Fremgang til sin Død.

KARL MADSEN

N. Abildgaard:
»Trældom hæmmes« og »Trældom afskaffes«.
Skitser til Relieffer paa Frihedsstøtten. Tilh. den kgl. Porcelænsfabrik.

FRIHEDSSTØTTENS FORARBEJDER OG DEN KGL. PORCELÆNSFABRIK

Det blev sagt i min forrige Afhandling om Frihedsstøtten i Aarsskriftet 1921—23, at den blev født i Lyset fra Festlighederne ved Kronprinsens Indtog i September 1790. Denne Fest har den største kunstneriske Betydning, fordi den gav vore bedste Kunstnere en enestaaende Lejlighed til Opgaver i Dimensioner og med en Uafhængighed af praktiske Hensyn som ingensinde før.

Abildgaards politiske Virksomhed — var han ikke Fører, var han ihvertfald mellem disses nærmeste — har min Afhandling om Abildgaard og v. d. Lühe i Arkiv og Museum 1917 berettet om. Hans Parti havde lidt Nederlag, og som den kloge Politiker brugte han den Lejlighed, som Festlighederne i 1790 gav, til at vise sin Loyalitet. Henimod et halvthundrede Malerier og Kompositioner var hans direkte Andel heri. Kobberstiksamlingen ejer flere Tegninger hertil.

Sammenligner vi Abildgaards Tegning til Frihedsstøtten, som var gengivet af Hr. L. Swane i Aarsskriftet 1921—23 med Harsdorffs Dekoration ved Indtoget 1790 udenfor Statsminister Haxthausens Gaard, fremgaar det af den udførlige Beskrivelse af Dekorationen, at den, med de Modifikationer, som det festlige Øjemed giver, viser den første Idé til Frihedsstøttens Komposition. Den beskrives saaledes: en kanelleret dorisk Søjle, 14 Alen høj, ovenpaa hvilken der

staar en Figur i overnaturlig Størrelse, forestillende Forsynet. Søjlen hviler paa en Forhøjning af tre Trin 2 Alen høj. Paa Dekorationens to Alen høje Postament med Indskription paa Siden, stod seks Genier. Hele Dekorationen hvilede paa en 4 Alen høj Sokkel med Rustika. Abildgaard har dog rimeligvis fundet sit Udkast med Reminiscenser fra Obelisken paa Piazza del Popolo i Rom baade dilettantisk og Harsdorffs Dekoration nær. Sandsynligvis stemmede det heller ikke med hans Tanke og den moderne Stil, han vilde have frem.

Beskrivelsen af Dekorationerne opregner samvittighedsfuldt hver Kunstners Arbejde ved hin Lejlighed, og det skal derfor tilgives, naar Forfatteren kalder Malerier, der skulde belyses om Aftenen for transpirante. — Af Abildgaards Arbejder ved hin Lejlighed kan nævnes Dekorationerne for Finansmanden Peschiers Hus, nuværende Landmandsbankens Bygning. De forestillede bl. a. en Genius, der bryder Aaget for en Bonde og havde til Motto: »Trældom hæmmes« som Pendant til et andet Billede, hvor en Genius giver Merkur sin Stav med Motto: »Handel fremmes«. Saadanne allegoriske Fremstillinger gjorde Abildgaard i Mængder ved hin Lejlighed. For Kongens Klub fremstillede han Bondestanden ved en Genius med Neg og Le og med Motto: »Jeg ernærer«, en ikke ubekendt Fremstilling for Aarsskriftets Læsere.

At Abildgaard samvittighedsfuldt kopierer de Kopier efter Antiken, han kunde faa Lejlighed til, er rimeligt. — Vi ser ham jo ogsaa anvende Fueslis Kompositioner. Forøvrigt er det kun Idéen fra den misforstaaede antike Gengivelse i Miris Stik, han anvender. Kompositionen har han fraveget og er tyet til det mere sikre, nemlig en Variant af en Cæsar paa sin Trone. Og det var ikke noget nyt dengang. Stanleys Tegning til Grev Thotts Gravmæle 1789 har samme Komposition.

Frihedsstøttens to Relieffer har imidlertid en paafaldende Forskel i Kompositionen. Retfærdighedsrelieffet er saa mærkelig bundet i Stilen i Sammenligning med det andet Relief, der virker langt friere og mere naturalistisk, ikke alene i dets nuværende Form, men ogsaa i Abildgaards heldigere Udformning med tre Figurer, der dog rimeligvis ikke havde balanceret saa godt mod det andet med kun een Figur. Det giver Indtryk af, at et af Relieffene har haft en Pendant.

Efter at min Afhandling i Aarsskriftet 1921—23 var trykt, fandt jeg paa den kgl. Porcelænsfabrik, at der var gjort Forsøg med forskellige Relieffer til Monumentet. Denne Fabrik har sikkert inter-

A. Weidenhaupt efter Abildgaard
»Trældoms Afskaffelse«.

J. Wiedewelt efter Abildgaard
»Retfærdighed«.

esseret Abildgaard ikke alene ved sin Kunst, men ogsaa paa Grund af, at dens beskyttende Patroner netop var Abildgaards gamle politiske Venner. Det har da ligget nær for ham og var praktisk, at lade Fabriken gøre de forskellige Modeller til Forsøgene. Paa Fabrikens Modelsamling fandt jeg to saadanne Forsøgsrelieffer. Det ene forestiller »Trældoms Afskaffelse« og er gengivet i den oprindelige Skikkelse med tre Figurer, det andet forestiller »Trældom hæmmes«, en Genius, der bryder Aaget, maaske Kompositionen fra Peschiers Gaard og ligesom det foregaaende i en meget grov og løs Skitse i samme Størrelse som Reliefferne paa Frederiksborgmuseets Eksemplar. Men at Abildgaard skulde have tænkt sig de to næsten synonyme Begreber anvendte paa Monumentet, synes lidet troligt. Sandsynligere er det, at han har villet anvende Retfærdighedsrelieffet sammen med »Trældom hæmmes«, der begge er kompositionelt sete ligedannede og begge kun med een Figur; de vilde sammen have givet Skønhed og mere Ro og Helhed til Monumentet. At han har opgivet dette, skyldes sikkert ikke kunstneriske Hensyn, men dels og fornemmelig Motivet, Aaget der brydes, der paa den Tid med Begivenhederne i Frankrig i Erindring ikke vilde have den gunstige Virkning paa de nye Magthavere, som var Hensigten med Monumentet, og dels vel ogsaa en vis Mangel paa logisk Sammenhæng i de to Fremstillingers Indhold. Thi det er jo nok muligt, at Retfærd sker, naar Aaget brydes; men det er dog sikrere, at Retfærd sker, naar Trældom afskaffes. Abildgaard har under alle Omstændigheder maattet omarbejde det første Relief til kun to Figurer for at det nogenlunde kunde gaa sammen med Retfærdighedsrelieffet.

Det lille Relief, Aaget, der brydes, giver saaledes et væsentlig Bidrag til Monumentets Historie. Og dets Forarbejder har sikkert været talrige. Der har været Brug for flere Modeller, inden man fandt den endelige Form. Frederiksborgmuseets Eksemplar fremtræder ogsaa som et Forsøg. De symboliserende meget dilettantiske Fremstillinger af Figurerne Hyrden og Hyrdinden viser den Tvivl, der har hersket om Figurernes Motiver. I Forening med Søjleskaftets senere paamalede Marmorering og den skævt anbragte Tekst viser det de tidlige Forsøgsstadier, selvom de grovt udførte Basrelieffer er identiske med de nuværende. Det er klart betegnet med Fabrikens Mærke, hvilket Museets Katalog forsømmer at fortælle os.

Abildgaards skulpturelle Andel i Monumentet maa vi rimeligvis søge i disse smaa Reliefskitser. Det er ogsaa forstaaeligt. De har været tilstrækkelige for Billedhuggeren at arbejde efter. De lyser af Kunstnerens Aand og hans Linie, levende og stærke som de er. Herved har disse smaa Relieffer deres særlige Betydning.

Af Figurerne fra den solgte endelige Udgave af Frihedsstøtten fra Porcelænsfabriken kender vi ikke to, men tre. I deres Udformning med en vis 18. Aarh.'s Ynde og forskellige, som de er, synes de nærmest at stamme fra en Bearbejdelse af nogle af Fabrikens Modelleurer. Ingen af dem staar ordentlig paa Benene, men er ligesom baaret af Gevandtet bagved.

Naar Hr. Swane hævder, at Biskuitudgaven af Weidenhaupts Jorddyrkningsflid staar over Kolossalfiguren, burde han have tilføjet, at ingen af os har set denne Figur i velbevaret Stand, og at den nuværende Figur paa Monumentet, som han finder slatten, er en moderne Kopi efter Originalen af Billedhuggeren Jens Lund, der har haft den vanskelige Opgave at forme en omtrent ny Figur paa Grundlag af den Ruin, der var. Vi skylder desuden Hr. Jens Lund Tak, fordi han har skaffet Afstøbninger af Monumentets øvrige Plastik til Bevarelse for Fremtiden paa Raadhusmuseet.

Hvis man i vore Dage tænker sig tre af vore bedste Billedhuggere og en Arkitekt tilsammen under Ledelse af en femte Kunstner overfor den Opgave at udføre et Monument, vilde man sikkert have den største Vanskelighed ved at faa disse fem Kunstnere til at frembringe overhovedet noget som helst, endsige noget, der forener sig til en Helhed. Og vilde man endvidere kræve, at de fire Kunstnere skulde arbejde med Opgivelse af kunstnerisk Selvstændighed og indrømme den femte militærisk Overkommando og Æren for hele

Arbejdet. Ja saa kan man være overbevist om, at de alle fire vilde betakke sig og gaa deres Vej. Abildgaards Menneskekundskab og Frisind har sikkert vejledet ham til at undgaa slige Krav. Naturligvis har han i saa grove Træk, som vi ser, angivet den kompositionelle Side og ligesaa naturligt har de tre Billedhuggere og Arkitekten bistaaet ham og føjet dette Rids ind hver i sin Stil og arbejdet indenfor denne Ramme hver paa sin Maade.

Det er uomtvisteligt, at Abildgaard var Sjælen i det Samarbejde, der fandt Sted; men ligesaa sikkert kunde hver af de andre Kunstnere med god Ret udstille sin Andel i Arbejdet i 1794. Og andet vilde være urimeligt baade for den kunstneriske Selvstændighed og Idealitet. Æren og Ansvaret falder paa dem alle. Selvfølgelig har Datiden langt skarpere end vor Tid set Forskellighederne, kritiseret Uoverensstemmelsen mellem Reliefferne og set, hvor meget bedre Dajon var end Wiedewelt og Weidenhaupt. Med Aarene er det smeltet sammen til den Helhed, det har i vore Øjne, og som vi beundrer.

VICTOR P. CHRISTENSEN

J. Wiedewelt: »Troskaben«.
Kgl. Porcelænsfabrik.

ET GENFER-LANDSKAB AF JUEL

TILFØJELSE TIL: DANSKE KUNSTNERE I GENÈVE I DET 18. AARHUNDREDE

Det i nærværende Aarsskrift p. 31 omtalte Billede fra Genthod, som Jens Juel malede under sit Ophold i Genève, er, efter at Artiklen var trykt, fundet her i Byen.

Mens baade Jens Juels Tegning og de to Stik af Malgo fra Genthod er tagne fra Charles Bonnets Terrasse med Udsigt over Genfersøen og dens østlige Bred, har Juel i dette Maleri taget sit Udgangspunkt paa Jurabjergenes Skraaninger vest for Genthod og faar derved Lejlighed til at lægge Hovedvægten paa den skønne østlige Søbred, der er ganske særlig karakteristisk med sine Bugter og Halvøer. Langs denne Bred snor Vejen sig fra Genève til Genthod og videre til Coppet med Mme de Staëls berømte Hjem, til Nyon og Lausanne. I det 18. Aarhundrede var Vejen, som nu, indrammet af fornemme Landsteder med skønne Parker og især med mange fritstaaende

Trægrupper, som man ser det gengivet paa Juels Maleri. Ad denne Vej gik de fire danske Venners ugentlige Ture til Genthod, og Egnen har sikkert ikke blot kunstnerisk set, men ogsaa personligt været Juel kær. Til højre paa Billedet ses Genève med Petri-Kirkens gamle Taarne og bag ved Byen Salève-Bjergenes mørke Masser, der gemte Minder om de danske Venners lystige Bjergbestigning. I Baggrunden til venstre ses det bølgeformede Agerland, der strækker sig lige til Foden af Alperne, hvis svage Omrids med Mont Blanc i Midten tegner sig allerbagest. Dette Forland er meget frugtbart og veldyrket. Allerede Conrad Witz gengiver dets frodige Marker paa sit Billede af Peters Fiskedræt i François de Mies' Altertavle (1444). Paa Jens Juels Tid laa der her en Mængde store Landejendomme, der ejedes af genfiske Stormænd, og ogsaa her har han sikkert færdedes meget; bl. a. laa Familien Tronchins Ejendom paa denne østlige Bred. At Jens Juel ikke skilte sig ved dette Billede, men beholdt det til sin Død, synes at tyde paa, at det har været ham et Minde om hans lykkelige Ungdomsaar i Genève. Ved Auktionen efter hans Død 1803 blev det købt af Johan Bülow til Sanderumgaard og efter dennes Død af Dronning Caroline Amalie, der selv faa Aar før havde været Gæst i Charles Bonnets gamle Hjem i Genthod paa hendes og Christian VIII's lange Udenlandsrejse.

Maleriet ejes nu af Professor J. Oskar Andersen.

HENNY GLARBO

KUNSTMUSEETS MINIATUR-PORTRÆTTER FRA DET 17DE AARH.

I Arv fra Fortiden har Statens Museum for Kunst faaet en lille Samling af Miniaturer. Mange af dem — deriblandt smukke Arbejder af Cornelius Høyer — er blevne udlaante til kongelige Slotte. Det mentes urimeligt at lade Kunstsamlinger strække sig over dette Omraade, hvor Rosenborg havde alle de kongelige Herligheder, og Frederiksborg stræbte at erhverve Miniaturportrætter af kendte danske Personligheder. Hvad der ikke havde Interesse for Rosenborg eller Frederiksborg, kunde overlades til Bytte for private Samlere eller for Kunstindustrimuseet. Gode Miniaturer er dog ikke Kunstindustri, men Kunst. Kunstværdien betinges jo ikke af Arbejdernes Størrelse. Der turde derfor være god Grund til at give smukke Miniaturer en beskeden Plads i Kunstmuseet.

Det mente ogsaa Frk. Kolthoff, der ejede det allerede fra flere Gengivelser velkendte Portræt af Karl van Mander. Hun testamenterede det til Maleren Sigurd Swane med den Bestemmelse, at det efter hans Død skulde tilfalde Kunstmuseet. Til dette har han allerede nu ønsket at afgive det. Paa dets gamle Indramnings Metalbagside er indgraveret med sirlig Skrift, vistnok omtrent ved Aar 1700: »*Effigies Carl van Mandern Poetæ atq Pictores celeberrismi*«. Det kan ikke med Rimelighed antages for et Selvportræt. Den tekniske Dygtighed i Paasætningen af de lyse Gouachefarver paa Pergamentet viser en erfaren Mester i sit Fag. Med sit grundige Kendskab til Miniaturmaleriet var Otto Andrup straks klar over Billedets engelske Karakter. Han formodede det malt af den endnu mere berømte Miniaturmaler Samuel Coopers Broder Alexander Cooper. Dennes 1656 malte Portrætter paa Rosenborg af Frederik III, hans Dronning og deres fire Børn har samme lyse Farveholdning, samme lette Behandling som Portrættet af Karl van Man-

Alexander Cooper: Portræt af Karl van Mander. Gave fra Frk. J. Kolthoff.

A. Wuchters?: Portræt af von Bracht.

der, men dette har — ligesom nogle af Alexander Coopers Miniaturer i engelsk Eje — en løst antydet landskabelig Baggrund. Alexander Cooper, der var bleven Hofmaler hos Dronning Christine af Sverig, har maaske under sit Ophold i København ligesom andre notable Udlændinge boet i Karl van Manders Hus paa Østergade, fornøjet sig over dets rige Kunstsamlinger og bleven indtaget af den intelligente Vært. Dennes Aandslivlighed, der prises i høje Toner af den franske Gesandt Terlon, tindrer fra de spillende brune Øjne paa Alexander Coopers Portræt.

Et oliemalt Anlæg til et ovalt Miniaturportræt opgives at fremstille en von Bracht, maaske Christian von Bracht, Christian V's Hoflakerer. Fraset en Antydning af en rød Mund og en blaasort Frakke har det ikke andre Farver end Brunt. Anlægget er let og aandfuldt, overlegent sikkert malt. Det antages med Rimelighed for at være malt af Abraham Wuchters, skønt der ikke kendes tilsvarende Miniaturportrætter fra hans Haand.

Fra Livlægen Bodendicks til det kongelige Billedgalleri i forrige Aarhundredes Begyndelse erhvervede Samling stammer to med Oliefarver paa Kobber malte Miniaturportrætter af ukendte Mænd. Det ene er betegnet H enum. I sin Fødeby Flensborg havde Hans von Enum, hvis Fader med samme Navn ligeledes var Maler, udført Arbejder til Kirken og til Købmændenes Forsamlingshus, 1607

malte han to Epitafier til Kirken i Nyborg, 1612 Billeder til Frederiksborg. Han synes at have paataget sig Arbejder af højst forskellig Art, der lykkedes ham næppe lige godt. I sit paa grundige Undersøgelser rige Værk om Frederiksborg betegner Francis Beckett (S. 88) Portrætfigurerne paa Epitafierne i Nyborg som stramme og stive med lette lyserøde Karnationer og klædte i sorte og hvide Dragter mod grønlige og gule Baggrunde. At Hans von Enum i hvert Fald som Miniaturmaler var meget fremragende, viser Museets baade nydeligt behandlede og ualmindeligt karakterfulde lille Portræt af en ung Mand, sagtens en dansk Adelsmand. Et rødligbrunt Haar, nedredt i Panden og ordnet i fyldige Bukler til begge Sider, indrammer et Ansigt med levende mørkeblaa Øjne, smaa Moustacher og en mærkelig Næse, hvis brede Spids er kløftet og temmelig rød. Efter højeste Mode fra Tiden omtrent 1615—20 har han en bred nedfaldende Krave med Rækker af ekstrafine Kniplinger. Hovedets Stilling er naturlig og aldeles ikke stiv; i alle Maader er Portrættet et udmærket Kunstværk i sin Art.

Mindre interessant er Modellen for det andet, men hvad Udførelsen angaar, lige saa ypperlige Portræt fra den Bodendickske Samling: En skægløs, aabenbart ret selvfølende ung Herre med regelmæssige Træk, mørkegraa Øjne, en brun krøllet Paryk, brun Frakke med blaa (eller »changeant«) Ærmer og en bred Kniplingsklud fastgjort under Halsen ved en stor lyseblaa Sløjfe. Farverne er smukke. Hovedet yderst sirlig malt, Dragten lettere; Maleren synes ogsaa at have forstaaet at behandle Oliefarver i Billeder af noget større Format. Portrættet er dateret 1680 og betegnet med et af Bogstaverne S og A sammensat Monogram. A er nederst og størst, angiver vel derfor Efternavnet. Der kan næppe være mindste Tvivl om Kunstneren. Weilbach har aftrykt de Oplysninger, Sandvig i sine »Collectanea« med Lorenz Spengler som Kilde, giver om Salomon Adami: »En god Miniaturmaler, som og malede i Olie. Han var tilsidst Opseer over Groskanslerinde Holsteins Malerier. En Del af hans Arbejde er nu hos Kancelliraad Valeur. Hans Portræt er i Italien prægtig udskaaren i Elfenben, hvilket han selv ejede«.

Der skal findes Arbejder af ham i Sverig, men udover dette ved vi intet om ham. Storkansleren blev 1700 gift med Anna Sophie Reventlows Halvsøster Christine Sophie; Adami maa da antages at have levet et Stykke ind i det 18de Aarhundrede. En Formodning om, at Portrættet skulde forestille en Friis, har ingen sikker Grund

Hans von Enum: Mandsportræt.

S. A. 1680. Mandsportræt.

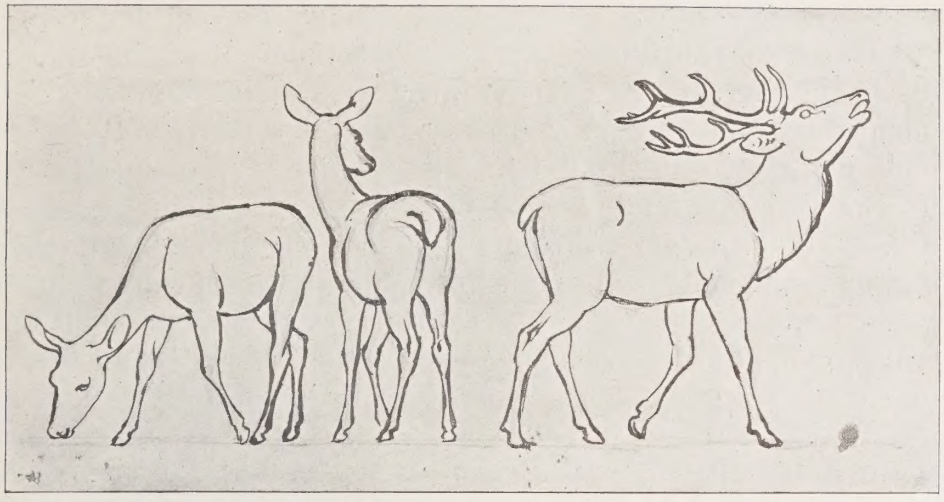
at bygge paa; iøvrigt havde Storkanslerinden tidligere været gift med Grev Niels Friis til Frijsenborg. Men Adami er ophørt at være et dødt Leksikonsnavn.

Med den Zeuthenske Gave har Museet faaet et ret grovt malt Mandsportræt, der ser ud til at kunne være dansk. Snarere hollandsk eller fransk er det af Boghandler Th. Linds Enke skænkede fine Miniaturportræt af en bleg ung Mand med stærkt røde Læber. Mindre fremragende er et Billede af en ældre Herre med Fipskæg og Kalot. Det menes i Inventariet over Københavns Slot 1690 at være opført som et Portræt af den religiøse Sværmer og Sekterer Johan de Labadie, malt af hans mest berømte Tilhænger Anna Marie Schurman, det hollandske Vidunder, der kunde 15 Sprog og befattede sig med Teologi, Filosofi, Matematik, Digtekunst, Musik, Skulptur, Maleri, Kobberstikkunst og Skønskrift. Vi tør dog næppe stole paa, at Portrættet er en saa stor Kuriositet.

For kort Tid siden har Georg Gretor foræret Museet en flad, cirkelrund Sølvæske eller Sølvkapsel, der oplukket viser et Portræt af hollandsk Ungersvend med en lille Næse, en bred Mund og gnistrende Øjne; Hatten, Haaret og Kraven bærer han efter Moden fra 1650erne og 60erne; et Aarstal paa Æskens Laag synes at være 1652. Æsken med Kontrafejet har en lykkelig Brudgom aabenbart bestemt til sin Brud. Det fremgaar af de paa dens Laag og dens

Bund nydeligt graverede Fremstillinger af et varmt Haandtryk og af Adam ved den nyskabte Eva, den førstnævnte omkredses af Indskriften »Dit is den bandt sonder Ende« og mange Citater af Højsangen, den sidstnævnte af Bibelsprog om Samhørigheden mellem Manden og Kvinden. Æsken er et smukt Stykke Kunsthaandværk, dens to Sider er her gengivet over selve Portrættet. Dette har Miniaturmaleriets Størrelse, men ikke dets ejendommelige Karakter. Behandlingen er frisk og frejdig, aldeles ikke sirlig, endsige minutiøs. Det skyldes en hollandsk Kunstner, der ikke har haft Miniaturmaleriet til sit særlige Fag, en Maler, der vel ikke hørte til de største, men heller ikke til de ringeste, en god Lærling af en udmærket Mester. Skønt der intet er til Hinder for at male gennemførte Miniaturer paa Sølv, har den spendable Brudgom ikke henvendt sig til en Specialist paa dette Omraade. Maleren har maaske været hans gode Ven. Eller Maleriet kan være et Selvportræt.

KARL MADSEN



P. C. Skovgaard: Kronhjort med to hinde. Udkast til dørstykke.

KOBBERSTIKSAMLINGEN

Det er omtrent fem år siden der i Kunstmuseets årsskrift er skreven en beretning om kobberstiksamlingens erhvervelser. Når en sådan her skal gives i al korthed, er det da let at forstå, at den kommer til at omfatte blade fra meget forskellige tider og steder. Skulde derved den mening opstå, at kobberstiksamlingen med sit nuværende budget er i stand til nogenlunde at følge med paa disse mange områder, der angår den, da må det strax siges, at dette aldeles ikke er tilfældet. Egentlig er der kun et enkelt felt, på hvilket de nødvendige erhvervelser kan ske, nemlig til samlingen af ældre danske håndtegninger og stik. Her er grundbeholdningen så stor og der er gennem en årrække desuden erhvervet så mange tegninger af de klassiske danske kunstnere, fra Abildgaard til Eckersberg og Marstrand, at der kun sjældnere forekommer blade, hvis erhvervelse kan siges at være nødvendig. Til gengæld belaster disse nødvendige erhvervelser af danske hovedblade i reglen budgettet meget stærkt. Exempelvis kan anføres, at elleve i de senere år købte tegninger af Cornelius Høyer tilsammen har kostet c. 5500 kr., to af Juel tilsammen c. 1400 kr., to af Lundbye tilsammen c. 1500 kr.; betragtet fra et handelssynspunkt er disse priser rimelige, men i forhold til samlingens midler meget urimelige — de her nævnte summer udgør tilsammen mere end budgettet for et år.

Når dette ikke er større — den eneste forandring, der er foregaaet med det siden før krigen er at det i indeværende finansår er blevet 1000 kr. mindre — er det klart, at det bliver indkøbene af udenlandsk kunst, der især forringes. Paa store og væsentlige områder kan næsten intet udrettes, således er det i forhold til det foreliggende stof såre lidet, der kan erhverves af det 19. og 20. århundredes grafik. Købet af nogle få blade af Delacroix, Manet, Degas o. a. kan ikke fylde de mægtige huller, der findes, idet der tidligere næsten intet er købt af denne tids kunst. Det 19. og 20. århundredes grafiske kunst kan altså ikke studeres i kobberstiksamlingen, der kun har en tilfældig repræsentation om overhovedet nogen af franske mestre som dem af Barbizonskolen, Millet, Meryon, impressionisterne, Rodin, de yngre, fx. Bonnard, Matisse, Derain; ligeså ugunstigt er det med tysk kunst, fra Menzel og Leibl til Gross, og med engelsk, der har spillet så stor en rolle i teknikens udvikling; hvad vi ejer af ubestridelige dygtigheder som Seymour Haden, amerikaneren Whistler, Muirhead Bone, Pennell, Brangwynn er lidet eller intet. Dobbelt følelige er alle disse savn, da der saavidt vides heller ikke findes danske privatsamlinger, der her supplerer museets.

Den betydeligste erhvervelse af nyere udenlandsk kunst skyldes en overenskomst med Kunstindustrimuseet, ved hvilken kobberstiksamlingen har afgivet sin værdifulde samling af ornamentstik og til gengæld modtaget den store mængde af litografier, som Kunstindustrimuseet købte i Pietro Krohns tid. Vi er på den måde kommet i besiddelse af en hovedpart af Daumiers, Gavarnis, Decamps' og mange andre betydelige kunstneres litografier. Samlingen er forøget ved enkelte køb, bl. a. af nogle sjældne Daumier og en række af Toulouse-Lautrec, hvem man uden betænkning kan kalde den største nyere mester i den litografiske kunst; endvidere ved gaver fra direktør Helge Jacobsen (et album med litografier af Gauguin) og kunsthandler C. Jensen (et litografi af Steinlen).

På en af auktionerne i Paris i 1918 over Degas' efterladenskaber havde en dansk privatmand købt 15 raderinger og litografier af Degas samt nogle blade af Manet, Mary Cassatt, Bracquemond, Gavarni og Daumier. Kobberstiksamlingen har senere overtaget dem. Det er helt igennem tidlige og overmaade friske tryk, nogle af dem monotypier, af hvilke der kun existerer ét brugeligt aftryk. Er tallet end ikke stort, så har samlingen dog fået et værdifuldt udsnit af en af de betydeligste moderne kunstnerradereres værk. Særlig interes-

sante er et par tidlige raderinger, forestillende Manet, fra 1864, begge sjældenheder i 1. tilstand, der viser Degas' skarpe blik for karakteren og en forbavsende ren, direkte teknik. Foruden de ved denne lejlighed erhvervede raderinger af Manet havde samlingen

C. N. Cochin fils: Dameportræt.

et årstid forud købt Charles Cros' digtsamling »le fleuve«, 1874 med glimrende vignetter af Manet og et af dennes morsomme raderede rids af Eva Gonzales' profil.

Iøvrigt er samlingen af nyere udenlandsk kunst blevet forøget ved forskellige gaver, fra radereren Carl Deelsbo, dr. Alfred Gold, Kunsthandler M. Grosell, radereren T. D. Hamson, generalkonsul Johan Hansen, billedhugger Gerhard Henning, radereren Hesketh Hubbard, fru Math. Isakson (en stor samling efterladte tegninger af Karl Isakson), Kunsthistorikeren og radereren G. J. Kern og maleren Pissarros enke, Mme Camille Pissarro.

Af ældre nederlandsk kobberstik- og radérkunst ejer museet anselige samlinger og ofte gode tryk; af italienske renæssanceblade måske ikke så få, men desværre er hovedparten her slette tryk; især er det overmåde beklageligt, at den største italienske kobberstikker, Marc Antonio, er repræsenteret med en næsten fuldtallig samling af sene, udviskede tryk, der ikke lader en ane hans kunsts storhed — en mængde af dem er i sin tid købt af maleren C. A. Jensen. Det er en af kobberstiksamlingens nødvendigste opgaver i fremtiden om muligt at forbedre denne afdeling; en begyndelse er tidligere gjort ved køb af et par gode tryk af Marc Antonio, nogle lykkedes det også at erhverve på Davidsohn-Auktionen i Leipzig for nogle år siden — bl. a. et smukt tryk af Dido (B. 187).

Af nederlandsk kunst er tilkommet forskellige tegninger, deriblandt et kystlandskab af W. v. de Velde, en tidlig tegning af Jan van Goijen (dateret 1627), et nydeligt blad med en påfugl, Melchior d'Hondecoeter tilskrevet, og et studie i rødkridt af Karel Dujardin til en hyrde på billedet i Vanås-samlingen; endelig som gave fra boet efter kaptajn F. Grünwaldt et pennekrads af Adrian Brouwer, et mandshoved, endnu mindre end det drengehoved, som museet for en halv snes år siden fik som gave fra Larpent — men hvilket humør og hvilken kraft i den bagatel.

Ved bytte med lensbaron Rosenørn Lehn, Orebygård, hvis udmærkede samling af Rembrandtraderinger er et arvegods fra gammel tid, erhvervedes smukke tryk af tre af disse blade og som en meget kærkommen gave modtoges af samme ejer et tryk af Rembrandts sjældne portræt af den gamle Haaring, som museet ikke tidligere ejede og et dybt tryk på japanpapir af gravlæggelsen (B. 86).

De engelske blade fra det 18. og begyndelsen af det 19. århundrede opnår som bekendt særlig høje priser, der oftest gør det umuligt for samlingen at købe noget af den art, hvorover der dog ikke er grund til at beklage sig altfor meget. Enkelte køb er dog gjort, således af Watsons portræt af Miss Lascelles (Smith 88) i 1. tilstand samt af Boydells store to-binds Shakespeare-værk, som museet bør eje. Endvidere har lensgreve Holstein-Ledreborg deponeret to af W. Wards bekendte og værdifulde farvestik.

Et af de berømte engelske kunstnernavne kan fæstes til en i 1924 erhvervet tegning af en dame med en harpe, den er nemlig udført af miniaturmaleren Richard Cosway, af hvem museet i forvejen ejer en portrættegning; den nu købte fandtes i en dansk da-

Nic. Lavreince: Scene i en park.

mes dødsbo, fra hvilket også forskellige tegninger af franske 18. århundredes kunstnere købtes — en sjælden lejlighed, dog ikke enestående, som et andet køb viser. Den bedste af de nævnte tegninger er ubetinget et cirkelrundt profilportræt i sort og rødt kridt af en ukendt dame, signeret Cochin fils og dateret 1771. Cochin har udført mange portrætter af denne slags, i en egen tør, realistisk stil, der dog er meget graciøs; vor tegning hører til de bedste. Mellem de øvrige må nævnes en gouache fremstillende to par i en have, der rimeligvis kan tilskrives den svenskfødte Lavreince, som opnåede så stort ry i datidens galante Paris og har et ikke mindre hos nu-

tidens samlere af det 18. århundredes kunst. Endvidere et par tuschtegninger, der er udkast til illustrationer og formodentlig skyldes den berømte Charles Eisen — om de er anvendt, er vanskeligt at konstatere, da Eisens illustrationer er strøet over et utal af bøger. Endelig erhvervedes ved samme lejlighed nogle hovedblade af fransk kobberstikkunst fra samme tid, nemlig Janinets farvetryk efter Lavreince »L'indiscrétion« og de to af A. de Saint-Aubin, »Au moins soyez discret« og »Comptez sur mes serments«, begge i 1. tilstand.

I Mario Krohns bog om forbindelsen mellem fransk og dansk kunst i det 18. årh. omtales legationsråden Wasserschlebe som den mand, der har de fleste af trådene i sin hånd; en smuk erindring derom, der før fandtes i et gammelt københavnsk hjem, er nu havnet i kobberstiksamlingen, nemlig Massés tegning af en ukendt dame, med en morsom underskrift, der siger at den er en gave til Wasserschlebe fra kunstneren, der ellers »aldrig i sit liv gav bort af sine studier«. Desværre er denne pasteltegning stærkt fugtplettet, men trods det kan man nyde den yndige farve og holdning.

Også af ældre udenlandsk kunst har samlingen modtaget gaver, af direktør G. Falk, skovrider Ratken Find, grosserer J. Chr. T. Levinsen og frk. Julie Warburg.

Med et par kraftige sepiategninger af Sergel, der købtes i Stockholm og oprindelig har tilhørt Sergels, Abildgaards og Juels ven, den mærkelige admiral Ehrensvärd, nærmer vi os en periode i dansk kunst, der i de senere år har fået væsentlige forøgelser. Fra tidligere tid har museet en anselig samling af Juels tegninger, formodentlig hovedmængden af dem, der er bevaret, ti kun sjældent viser der sig én på markedet; de gode af dem hører ubetinget til det skønneste i dansk tegnekunst. En sådan forekom for en del år siden på en auktion, men museet kunde ikke kappes med en privat samler, direktør J. Guildal, der fik den; ifølge hans ønske har hans arvinger senere givet den til museet; det er et meget smukt studie i sort og rødt kridt forhøjet med hvidt, til galleriets billede af Juel og hans kone foran staffeliet; her i studiet ses kun fru Juels figur, omhyggelig studeret og dog så let og charmerende gengivet.

Omtrent ved samme tid erhvervedes et studie af en lille pige i næsten hel figur; det er en kridttegning, der er meget udvisket, men det skader den ikke væsentlig, rytmen er der og en blød konturstreg, der i forbindelse med den lette rehaussering giver en simpel, stor form. Senere har museet fået endnu et anseligt figurstudie af

R. Cosway: Dame med harpe.

Juel, fra hans seneste tid, nemlig til M. G. Rosencrones hustru på dobbeltportrættet på Frederiksborg. Det er kun tænkt som et draperistudie, i pastel, af en empirekjoles rolige foldesystem, men der er en stor skønhed i figurens placering, armenes bevægelse til siden,

mens ansigtets rene frontalitet er vist ved en simpel angivelse af ovalen. Frederiksborgbilledet er lidt kedeligt, men studiet hører til Juels mesterværker. Endnu et par småerhverhvervelser af Juel bør nævnes, ved bytte det lille selvportræt, der er gengivet p. 52 og ved gave fra grosserer J. Chr. T. Levinsen et lille drengeportræt, der kom navnløst til samlingen, men udentvivl er udført af Juel i 1760'erne.

Allerede for mange år siden havde museet haft opmærksomheden henvendt på en skitsebog af den berømte miniaturmaler Cornelius Høyer uden at det var lykkedes at erhverve den; den blev senere skilt ad, bladene enkeltvis indrammede og det hele solgt til etatsråd Glückstadt. På en af auktionerne over dennes samlinger lykkedes det endelig, under konkurrence fra svensk side, at erhverve en halv snes af de bedste af disse småblade. Det er åbenbart udkast til miniaturmalerier, et par gjort med blyant, de andre med pen og vandfarve; et fremstiller, som underskriften viser, billedhuggeren Weidenhaupt, et andet — det bedste af dem alle — Mme Clemens, født de Coninck med to småbørn, beundringsværdigt både ved cirkelkompositionens fasthed og den overordentlige ynde i streg og farve. I det hele har disse småting en særlig værdi i vor samling fordi de hører til de få frembringelser i dansk kunst fra det 18. årh., der har en for tiden karakteristisk stil, en energisk, pludselig opfattelse af karakteren og en dertil svarende livfuld, men dog nøje afbalanceret, ja sommetider næsten tør kunstnerisk udførelse, en ejendommelig balance mellem kunstnerisk vilkårlighed og strengt bunden form.

Foruden disse autentiske arbejder af Cornelius Høyer er der fornylig købt endnu et par tegninger, der kan tilskrives ham, den ene — et ovalt portræt af en ukendt maler (Pilo?) — med fuldstændig sikkerhed. Den anden er interessantere, den fremstiller en harpenistinde, der siddende på et podium spiller en koncert, omgivet af det ledsagende orkester. Det er en skitse, der er hurtigt gjort, de fleste figurer kun lige antydet, men hovedfiguren og violinisterne i forgrunden er set med så skarp sans for det karakteristiske i holdning og bevægelser at man tænker på Gabriel de Saint-Aubin. At det er Cornelius Høyer, der har udført denne fortrinlige tegning, er overvejende sandsynligt.

Af Eckersberg og kunstnerne af hans skole eller fra hans tid er der bl. a. erhvervet et studie til Eckersbergs romerske karnevalsbillede, som galleriet købte i 1918. Samlingen af Marstrand-tegninger

J. Juel: Studie af hans kone, til billedet i galleriet.
Gave fra arvingerne efter dir. J. Guildal.

har i tidligere år fået så mange og gode forøgelser, at kun få køb har været nødvendige. Et af dem har forskaffet os et morsomt lille udkast til slutningsscenen i »det lykkelige skibbrud«, et andet en

glimrende bred karton til samme billede, eller måske det snarere må kaldes et studie i billedstørrelse, ti det stemmer ikke helt overens hverken med billedet fra 1859 eller det fra 1870. Endelig må nævnes et par gode tegninger med motiver fra Peder Paars.

De anseligste køb fra denne tid omfatter arbejder af Lundbye og P. C. Skovgaard. Af den sidstnævnte er det dels en række smukke landskabsstudier dels et større antal dekorative blade, der er af særlig værdi, da man ikke tidligere i vor samling kunde få noget indtryk af Skovgaards evner i den retning. Disse studier efter dyr og planter viser hvor sikkert Skovgaard forstod de dekorative krav, han vander ikke naturen ud, for at gøre den dekorativt brugelig — en fremgangsmåde, der ofte er fulgt, men aldrig med held — han holder den fast i få, stærke træk. Det store blad med skovskaden i et kirsebærtræ er et exempel på fuldkomment mesterskab i den henseende.

De to store Lundbye-tegninger, der er blevet museets eje, kan ikke kaldes fuldkomne, men er dog hovedblade, der givet engang måtte havne hvor de nu er. Udsigten over Refsnæs er som så mange af Lundbyes arbejder ikke sikker i farven, men det er et pompøst motiv og det forstod han at gengive således at den store stemning i de folkeviseord, han har skrevet over, toner gennem hele billedet. Fire år tidligere, fra 1840, er den anden tegning, af Frølich siddende i en jættestue; den er efter Lundbyes påskrift tildels gjort »efter en Tegning af Frølich« og således vel i hovedsagen et erindringsarbejde, hvad der nok kan forklare den døde farvelægning; motivet med den unge Frølich i den lange maleriske bluse, siddende midt i lysstriben, der falder ind gennem rummet, er fortrinligt, figuren glider meget smukt sammen med de bløde linjer i de store sten.

Også af ældre dansk kunst har samlingen modtaget en del gaver, fra dr. med. H. Adsersen (tegninger af Rørbye), fuldmægtig i Nationalbanken O. H. Clementsen, fabrikant Carl Frederiksen (et album med tegninger af billedhuggeren Jerichau), pastor emer. J. O. A. Friis, Kunsthandler A. Johnsen, maler Sophus Jürgensen, malerinden frk. Johanne Krebs (tegninger af P. C. Skovgaard, Lundbye og kunstnerinden selv), Kunstakademiet (Frølichs udkast til universitetskirkernes dåbsfad), P. Købkes dødsbo (tegninger af Købke), kunsthandler Chr. Madsen, oberstløjtnant Raedels dødsbo.

Den kunstner blandt de nyere danske, hvis navn hyppigst findes i kobberstiksamlingens inventarprotokol, er Johannes Larsen — ikke tilfældigt, han er vor bedste grafiker. Af ham er dels købt, dels

modtaget som gave en del tegninger, raderinger, træsnit og litografier; derved er efterhånden tilvejebragt en fuldstændig og udmærket samling af hans tryk; også af Syberg og Peter Hansen er der købt gode tegninger. L. A. Ring har givet museet en række studietegninger, de fleste fra hans tidligere år; det er vel meget få, der kender tegninger af Ring, han selv har sikkert heller aldrig tænkt sig, at de skulde komme publikum for øje; det er dog interessant at se netop en kunstner som ham, der gennemarbejder sine billeder til det yderste, i disse lette blyantsrids.

Af yngre kunstnere er der navnlig erhvervet tegninger eller tryk af Giersing (gave fra kunstneren), Lundstrøm (nogle af bladene køb, andre gave fra kunstneren), Ernst Hansen, Zeuthen, Salto. Endvidere er der modtaget gaver fra malerne Aage Bertelsen og Poul Christiansen, fabrikant Carl Frederiksens dødsbo, kunsthandler C. Jensen, biblioteksassistent Aage Marcus, maleren J. Oswald, læge V. Stockfleth, kunsthandler Voss, slotsforvalter O. Zeltners dødsbo.

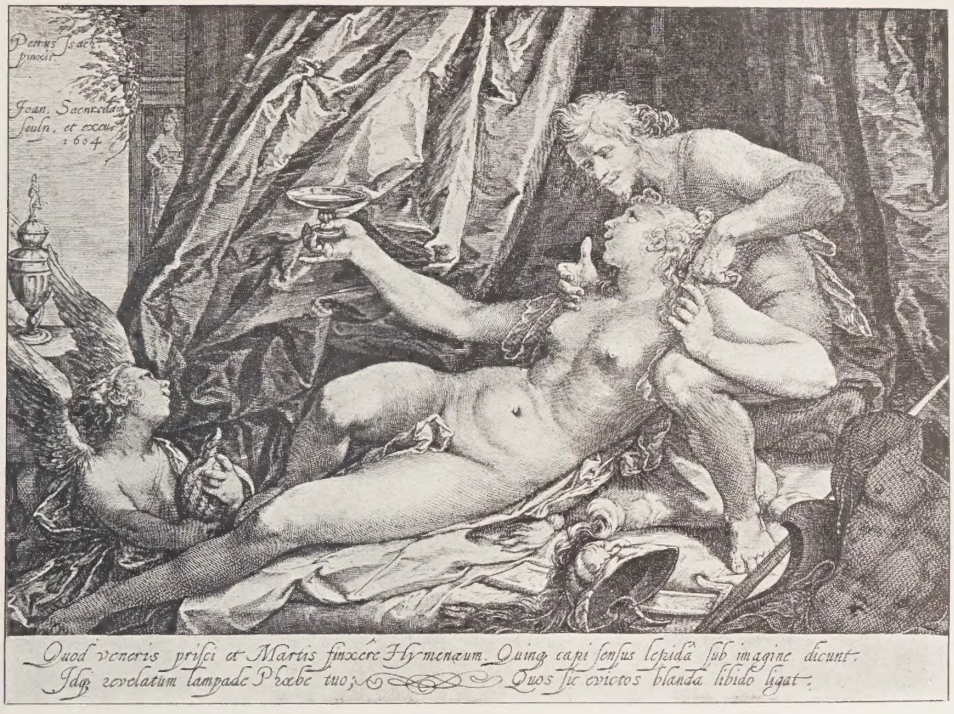
Ved testamentarisk bestemmelse af overretssagfører L. Zeuthen og hans søstre fik museet lov til at udtage af deres dødsbo, hvad det ønskede af malerier og tegninger; et stort antal ældre og nyere danske håndtegninger tilfaldt derved kobberstiksamlingen. Kun et par af disse er fra før 1800, nemlig et mandshoved af Carel van Mander, der er en smuk pendant til et i 1915 erhvervet dameportræt, med hvilket det måske endog oprindelig hører sammen, og en tegning af Juel, der galdt for en Peter Als, men af magister Th. Faaborg rigtig bestemtes som en Juel og som et portræt af kronprins Frederik. Alle de andre tegninger er fra det 19. årh. og omfatter udmærkede blade af Eckersberg, Marstrand, Lundbye, Kyhn, Rump, P. C. Skovgaard og begge hans sønner, Th. Philipsen, Hans Smidth, Syberg, V. Hammershøi og flere.

Kobberstiksamlingens ledelse har i ældre tid opstillet flere besynderlige skranker for dens virkeområde. En af disse spærrede af ud til den samtidige kunst, idet man fulgte den regel ikke at købe af endnu levende kunstnere; selvfølgelig er dette standpunkt nu forladt. En anden skranke holdt den litografiske kunst udenfor samlingen, skønt mange betydelige kunstnere har arbejdet i denne teknik og netop foretrukket den for de andre grafiske metoder, siden den blev opfundet i de sidste år af det 18. årh. Ved udvexlingen med Kunstindustrimuseet, der er omtalt ovenfor, er også denne skranke brudt. Til en anden side forholdt man sig i hvert fald meget reserveret,

idet man ganske vist havde samlinger af ældre tiders navnlig tyske og italienske træsnit, men ikke interesserede sig for den træskærerkunst, der siden Bewicks dage er opstået i alle lande, også herhjemme. Med de yderst begrænsede midler, der er til stede, er det vanskeligt at råde bod herpå, dog har museet ved en i høj grad utrættelig hjælp af xylograf F. Hendriksen fået dannet en afdeling, der viser udviklingen i dansk træsnit siden Flinchs tid; både af Flinch og hans elever, Henneberg o. a., der navnlig er kendte fra samarbejdet med Lundbye og Frølich, og af senere skærere, først og fremmest Hendriksen og alle dem der har haft tilknytning til ham, er der gjort så mange teknisk dygtige og smagfulde snit, at det er kobberstiksamlingens selvfølgelige pligt at opbevare et udvalg af dem. Mange af disse danske snit og desuden nogle engelske har Hendriksen givet, nogle er bleven købt og en del er endelig givet af forskellige xylografer, nemlig A. Blom, André Bork, H. Bornemann, H. P. Hansen jun. og H. Sørensen.

LEO SWANE

Cornelius Høyer: Mme Clemens f. de Coninck
med hendes to Børn.



Venus og Mars. Kobberstik af J. Saenredam 1604

PETER ISACKSEN

Blandt de mange Kunstnere, som arbejdede for Christian IV i den første Halvdel af hans Regering, er Peter Isacksen en af de faa, vi efterhaanden har faaet nogen nærmere Viden om. I Oud Holland III Bd. har N. Roever bragt en Del Nyt frem om ham, hvilket dog hist og her trænger til nogen Berigtigelse. Paa et bestemt Punkt har han været vildledet af sine danske Kilder, som det vil fremgaa af følgende.

Som de fleste af sine Kunstfæller var ogsaa han af hollandsk Herkomst. Roever lader ham være ældste Søn af Isach Petersen fra Haarlem, og dette er rigtigt nok, men hans Moder var, som af Rørdam oplyst i Hist. Saml. o. Studier III 2, ikke Margrete van Delen, men Helene Backer, Datterdatter af Christjern II.s tro Foged paa Bergenhus, Jørgen Hansen Steen. Margrete van Delen var derimod hans Farmor.

Om Forældrene fortæller den yngre Søn Johannes Pontanus[1],

[1] Pontanus: Rerum Danicarum Historia, fol. 726 fg. Amsterdam 1631 fol.

der 1618 blev kgl. dansk Historiograf[1], at de under Religionskrigene var flygtet fra Holland til Helsingør, hvor Sønnen Peter blev født 1569, medens Johannes selv saa Dagens Lys 1571[2]. Efter sin Hustrus Død drog Isack Petersen tilbage til Holland[3]. Naar vides ikke; men da Frederik II gjorde ham til sin Faktor i Amsterdam, maa det have været inden Kongens Død 1588, 4. April.

Da var Peter Isacksen allerede ude i Verden. Omkring 1583 blev han sat i Lære hos Maleren van Ketel i Amsterdam. Hos ham arbejdede han ikke længe, men søgte snart til en mere kendt Kunstner, Hans van Achen, med hvem han 1587 var i München. Herfra gik det videre til Italien[4]. I sin Dagbog skriver Sivert Grubbe under 1588[5]: »Havde vi ogsaa i vort Selskab den udmærkede Maler Johan v. Ach, som da var i Tjeneste hos Hertugen af Florens og senere blev kaldet fra Italien af Kejser Rudolf, som han tjente i Prag. Han havde dengang en Tjener, Peiter Isacksen, der senere blev en berømt Maler og i mange Aar tjente vor Kong Christian.«

Opholdet i Italien strakte sig over en Række af Aar. Der har til de nyeste Tider hersket nogen Uklarhed, og man kan sige en ganske unødvendig Uklarhed herom. Roever omtaler det saaledes slet ikke, men lader ham komme hjem til Holland i 1590. Tre Aar senere var han, ifølge sin Broder Pontani Udsagn, i Rom endnu. Pontanus taler om den Kres af Kunstnere, han dær havde sluttet sig til og nævner mellem dem en ung Münchener-Maler.

Samme Aar (1593) maa Peter Isacksen være brudt op fra Italien, thi d. 30. November holdt han i Amsterdam, »geassisteerd met Isaac Pietersz sin vader«, Bryllup med Suzanna Craeyborn Willemsdatter fra Antwerpen.

Isack Petersen, der endnu var bosat Borger i Amsterdam men ofte rejste til Danmark, blev i 1593 Generalstaternes Kommissarius i Helsingør. Samtidig var han Christian IV.s Faktor og andres, f. Eks. Tyge Brahes, Tillidsmand i Holland. Han gør Indkøb for Kongen i det velforsynede Holland, bestiller vævede Tapeter o. m. a. og skaffer ham Folk til hans Salthytte i Norge. Men 1605 d. 1. Marts[6] kaldes han i en Skrivelse til Tolderen i Helsingør Borger i denne By og maa altsaa dengang være og har sandsynligvis i nogle Aar

[1] Kanc. Brevb. 1618. S. 352 fg. [2] Rørdam, anf. St. [3] Om Isach Petersen se iøvrigt Kanc. Brevb. 1609—14 Reg. samt Rørdam: Hist. Studier III Reg. [4] Roever: Oud Holland III, Rørdam og Pontanus anførte Værker. [5] S. Grubbes Dagbog i Danske Magasin 4. R. II. 375. [6] Kanc. Brevb. 1596 og 1605.

Portræt af Hans van Achen. Kobberstik af J. Saenredam 1605

været bosat her. Og faa Aar senere kommer Sønnen, Peter Isacksen, ligeledes hertil.

Hvad der har bevæget denne til at komme til Danmark, vides ikke. Han synes efter sit Bryllup at være flyttet ind i Faderens Hus i den gamle By, hvor der til Minde om Slægtens Fristed hang et Skilt med et Maleri af Kronborg over Døren. 1603 købte han Grund i Ny Amsterdam[1] og møder ved denne Lejlighed op med to Kautionister, selve Stadsbygmesteren Hendrick de Keyser og dennes Broder Aert. I 1608 var han derimod bosat i Helsingør og maa have været der fra Aarets Begyndelse, om ikke før. 1608 under d. 25. Juli skriver nemlig Christian IV i sin Skrivekalender: »Gaf ieg Isack Petersønsz søn for leer (d. e. Lære) och kost 122 Dlr. for dend dreng ieg lader huosz hannem leere.« Drengen er mulig Søren Kær (Paludanus).

Naar Roever (S. 178) meddeler, at Peter Isacksen drog til Danmark efter Kongens indtrængende Opfordring, finder det nogen Modsigelse i de foreliggende Kendsgerninger. Hans Navnkundighed i Danmark var ikke større, end at Kongen ikke betegner ham ved Navn, men som hans Fars Søn. Og der synes at være gaaet adskillige Aar, inden Kongen overdrog ham — der sandsynligvis ofte har ligget paa Rejse mellem Danmark og Holland — noget Arbejde. Roever fremsætter da ogsaa sin Meddelelse med Weilbach som Kilde. I sit Kunstnerlexicon (1. Udg.) lader denne, med Henvisning til Christian IV.s Dagbøger 1607—1608 Peter Isacksen udføre en Række Arbejder for Kongen. Men den »Peter Maler, boende i Helsingør«, som her omtales, er ikke den samme Mand som Peter Isacksen, men er derimod identisk med en anden, mulig ogsaa hollandsk Maler, Peter Meyer, hvis væsentligste Virksomhed i de Aar synes at have været at »staffere« Lofter og Vægge. Første Gang Peter Isacksen forekommer, er som ovenfor anført 1608 d. 25. Juli. Og da nævnes han endnu ikke ved Navn, men som Isack Petersens Søn.

Selv om Peter Isacksen, inden han forlod Holland, havde gjort sig bekendt ved enkelte større Gruppebilleder — Skyttebilleder med mange Figurer — og en Del gode Portrætter, mellem hvilke det her gengivne af hans Lærer Hans van Achen sikkert har været blandt de bedste, og selv om han fik enkelte Arbejder godt betalt, som f. Eks. Dekorationen af et Clavicymbel, som han i 1616 ud-

[1] Roever: Oud Holl. S. 175 fg.

førte til Raadhuset i Amsterdam[1] sammen med Carel van Mander, var han dog ikke bleven en holden Mand ved sin Kunst, — han formaaede saaledes ikke i 1604 at udrede Købesummen for den omtalte Byggegrund. Og han har mulig haabet at finde bedre Vilkaar i Danmark.

Og han stod, sikkert gennem sin Far, i Forbindelse med indflydelsesrige Mænd i Holland, der ogsaa havde Forbindelser i Danmark. Stadsbygmesteren Hendrick de Keyser, hos hvem Hans Steenwinkel en Tid stod i Lære, var hans Kautionist, som vi har set, og det er sagtens gennem Peter Isacksens Far, at denne Mand kom i Forbindelse med Christian IV, paa hvis Byggearbejder han fik en ikke ringe Indflydelse (se Becketts: Frederiksborg). Ogsaa en anden, ellers ukendt Mand af denne Slægt, Gisbert Janszon de Keyszer, blev kaldet hertil fra Amsterdam af Christian IV, — i hvilket Øjemed vides ikke, men i Maj 1602 betaltes der ham 30 Daler i Rejsepenge[2]. Og det er sikkert ogsaa gennem Isack Petersen, at Christian IV kom i Forbindelse med Slægten v. Mandern.

Et af de første Udslag af Peter Isacksens kunstneriske Virksomhed herhjemme antoges tidligere at være det Portræt af Christian IV, der findes paa Rosenborg, og som efter gammel Overlevering forestiller Kongen i Sørgedragt efter Dronningens Død. Anna Cathrine døde 1612 d. 29. Marts, og Billedet maa saaledes, om denne Overlevering er rigtig, være malet nogen Tid efter eller midt i Aaret 1612.

Det er et Knæstykke forestillende Kongen en face t. h. foran et rødt Draperi. Han er i sort, mønstret Silkedragt med flasket Trøje. Halsbrynje, Pibekrave og hvidt blomstervirket Skærf med Guldknipling i Kanten over venstre Skulder samt ombøjede hvide Kniplingsmansjetter. Han har Stok i højre Haand, venstre — meget fortegnede — Haand paa Kaardehæftet. Blaat Bind om venstre Overarm. Kongen har Hageskæg og Moustache, opstrøget Haar og Fletning, der er vist gennem Bøjlen paa en Perle i højre Øre. Ved hans venstre Arm Bord med rødt Draperi, hvorpaa hans fjerprydede Hjælm, hans Krone og Spir. Man bemærke, at ikke blot Kroppens og Hændernes Stilling, men ogsaa Baggrundsdraperiet genfindes med en mere naturlig Motivering af dettes skraa Folder i Rosenborgs Dobbeltportræt, som senere vil blive omtalt.

Det er næppe det oprindelige Portræt, vi har for os, men snarest en Gentagelse, delvis udført af en af Peter Isacksens Elever. Man

[1] Roever: Oud Holl. S. 175—76. [2] Rtmrgskb. i R. A. 1602—03 fol. 616.

Portræt af Christian IV. Rosenborg

finder intet af den Christian IV, man trods alle Forskelligheder stadig kan faa fat paa i de mere fremragende Kunstneres Portrætter af Kongen. Sødlig og blid — mulig paa Grund af at Sorgen dog skulde have et Udtryk — og uden nogen dybere Karakteristik af hans saa ejendommelige og særprægede Hoved, staar Kongen for os. Man vilde mulig slet ikke finde paa, at det var ham, om ikke der var den store Lighed med et andet, maaske lidt senere Portræt, som straks skal blive omtalt, i Dragt, Draperi og Genstande, og om ikke den lille Haarfletning, — som han ifølge sin egen Meddelelse skar af 1617 d. 22. April, — tilkendegav, at det virkelig er Christian IV.

Portræt af Christian IV. Frederiksborg (fra 1909).

Men det er særlig den uheldigt formede venstre Haand, Baggrunden og Figurens Drejning, der bringer den Tanke frem, at det er en Kopi, udført af en af Peter Isacksens Elever.

I 1909 erhvervede Frederiksborg-Museet fra Berlin et Knæstykke af Christian IV, meget ligt det foregaaende, men med et Par Ændringer. Kongen støtter saaledes ikke højre Haand paa sin omtrent lodret staaende Stok, men støtter Haanden — med Stokken i skraa

Stilling — paa et Bord med rødt Fløjels Tæppe. Venstre Haand trykker Kaardehæftet længere ned end paa Rosenborg-Billedet. Men medens her kun Hjælmen — der ligesom paa Frederiksborg-Billedet ses til højre i Billedet med Krone og Spir — samt Bindet om venstre Overarm, der nok kan antages for et Myndighedstegn for den øverste Krigsherre, kendetegner ham som Krigeren, er der paa Frederiksborg-Billedet tilkommet en stærkere Fremhæven ikke blot af Krigeren, men af den sejrende Kriger. Hjælm, Krone og Spir ligger her, ikke som paa det foregaaende Billede paa et Bord, men paa en antikiseret Piedestal, der paa Siden viser et Relief: Christian IV staaende paa en Stridsvogn, medens Sejrens Gudinde bag ham lægger en Krans om hans Hoved.

Peter Isacksen der — som Overleveringen beretter om Rosenborg-Billedet, — fik den Opgave, at male et Portræt af Kongen snart efter Dronningens Død, der indtraf c. et halvt Aar efter, kunde derfor godt have kendetegnet ham som den sejrende Krigsherre, om ikke det havde været ham mere om at gøre netop at fremstille ham som den sørgende Enkemand. I Modsætning hertil har han senere, benyttende Originalen til Rosenborg-Billedet, i den Gentagelse heraf, der nu er havnet paa Frederiksborg, stærkere understreget Sejrherren ved at indføje det omtalte Relief. Portrættet giver lige saa lidt Christian IV som Rosenborg-Billedet, — der er i Virkeligheden langt mere af Kongen i Relieffet paa Piedestalen — det er ikke mindre sødligt og blidt (skal mulig være: sørgmodigt) end dette. Men Kongen er ikke — som dær — lukket inde med sin Sorg. Relieffet henviser til hans Daad, og det over hans Hoved ophæftede Draperi giver — i Modsætning til det lukkende Draperi paa Rosenborg-Billedet — Kongens Skikkelse mere Liv og Bevægelighed.

Men vi har endnu et Portræt af Christian IV, malt af Peter Isacksen, hvor vi intet finder af den Sødlighed eller Blidhed, som præger de omtalte, hvor han alene er den sejrende Krigsherre. Kongen er malet i fuld Størrelse, staaende paa et rødt, orientalsk Tæppe, og er i samme Dragt og med samme Draperi bag sig som paa det første af de omtalte Billeder, med Stok i højre Haand og venstre hvilende paa Kaardehæftet. Men Hovedet er drejet mod venstre og han fremstilles mere en face. Bag hans venstre Arm et Bord med Hjælm, Krone og Spir, men paa den anden Side ses hans opsadlede Hest, holdt ved Tøjlen af hans Livdreng, der med sit friske, raske Drengeansigt under et bølgende gyldent Haar ser op paa sin alvorlige

Herre. Over Hesten, i Baggrunden, det erobrede Kalmarslot og foran den, paa Jorden, Kongens Rustning.

Billedet er utvivlsomt malet snart efter Kalmar Slots Erobring 1611 d. 3. August og turde være det første af Peter Isacksens Portrætter af Kongen. Nu fremtræder det som et Dobbeltportræt af Christian IV og Dronningen. Men at det oprindelig har fremstillet den sejrende Kriger alene turde være afgjort. Der kan næppe være Tvivl om, at det er udgaaet fra Kunstnerens Haand som et Enkeltportræt, som er afsluttet med den lodrette Fold af det i øverste Hjørne tilhøjre ophæftede Draperi. Dækker man Dronningens Billede til, er der den ønskeligste Harmoni og det bedste Sammenspil mellem den strenge Kriger, hans Hest og hans Dreng og den nylig vundne Borg, — et Udbytte, som skyldtes Kongens personlige Mod og Raadsnarhed.

Men i en senere Tid, — naar maa lades usagt — har man føjet en, man fristes til noget respektstridigt at sige, ganske uvedkommende Figur til, nemlig Hds. Majestæt Dronning Anna Cathrine.

At det Lærred, hvorpaa Dronningen er malet, senere er føjet til Kongens Portræt, er øjensynligt. Stødet ses tydeligt; men det alene vilde ikke være afgørende, eftersom de to Stykker Lærred kunde være syet sammen, inden der var sat Farve paa dem. Det er den Vanskelighed, man har haft ved at bringe de to, vistnok af forskellige Kunstnere malede Billeder til at udgøre en Enhed. F. Eks. at bringe Mønstrene i Fodtæpperne til at falde i Traad med hinanden, hvor ensartede de end var. Man har ikke kunnet holde Bortens lige Linier, og man har maattet opgive Mønstrets klare Former og gjort det grødet og uklart. Vanskeligst har man haft det med Dronningens højre Haand. Den har sikkert oprindelig hvilet paa Ryggen af en Stol, — saaledes som det ses paa det samtidige, ganske lignende Portræt af hende, der har tilhørt Axel Oxenstierna og endnu findes paa hans gamle Ejendom, Tidö i Mälaren. Da Stolen, i Anledning af Sammenføjningen, og dermed Dronningens højre Haand blev skaaret bort, har man maattet male en ny Haand ind paa Lærredet med Kongens Portræt. Men da Stoleryggen har været højere end Bordet her med Kronen m. m., har man ikke været i Stand til at anbringe Dronningens Haand paa Bordpladen uden at hæve denne, hvorved den bageste Del af Bordpladens Kant har faaet en anden Retning end den forreste. I Haab om at ingen vilde bemærke det, — et Haab, som jo i lange Tider ikke er bleven skuffet.

Dobbeltportræt af Christian IV og Dronning Anna Cathrine. Rosenborg

Men at det er to enkelte Portrætter, der er bleven sammenføjet til et Dobbeltportræt, fremgaar først og fremmest af den fuldstændige Mangel paa Korrespondens mellem de to Skikkelser. Kongen vender sig bogstavelig bort fra sin ægteviede Hustru, som tilmed gør Indtryk af at staa længere fremme i Billedets Plan.

Dronningen, der er malet i fuld Figur, staar paa et rødt tyrkisk Tæppe med sin lille Hund siddende ved Siden. Hun er iført et langt spidst Liv af hvid Silke med Flasker. Stor Hoftekrans (Vertugadin), over hvilken Nederdelen, af rød Silke og besat med Guldtresser, falder ned — aaben fortil — over Underkjolen, der er af et rødt, blomstret Silkestof. Over venstre Skulder rødt guldvirket Skærf; Armbind med røde Sløjfer om venstre Overarm og tre røde Rosetter, en i hvert Hjørne og en i Midten af Livets dybe Udskæring. Stiv opstaaende Kniplingskrave; rødpudret opadstrøget Haar med Perleopsats i Bukler; Perler i Ørene, en lysrød emailleret Rose i en fin Guldkæde om Halsen foruden en Perlesnor og endelig Perlekrans om Haandledene. Paa Brystet et kronet 3-Tal, Symbol for Bogstavet C, og i venstre Haand en stor Fjedervifte.

Dronningens Billede skyldes sikkert ikke, som ovenfor berørt, Peter Isacksen men snarere Reimert Pedersen. Denne Maler har 1630 malet en Kopi, som nu hænger paa Frederiksborg, af et ældre

Christian IV. Det store Rosenborgbilledes oprindelige Form

Billede af Dronningen. Og denne Kopi staar Rosenborg-Billedet saa nær — kun Viften i venstre Haand fattes, og Hunden er rykket noget nærmere ind til Dronningen — at man kunde fristes til at antage ogsaa dette for malet af Reimert Pedersen. Et Miniatureportræt af Dronningen, paa Rosenborg (malet 1611), maa utvivlsomt henføres til samme Originalportræt som Reimert Pedersens to Kopier. Skulde dette Originalportræt være Billedet paa Tidö?

»Hvor mange Billeder min Broder har malet af Kongen« skriver Pontanus[1], »anser jeg for overflødigt at tælle op. Men imellem dem

[1] Pontanus, anf. Værk fol. 727.

alle er der eet som er særlig fremragende. Det forestiller en hvid Hest . . .« nemlig den hvide Hest, »som med stor Hurtighed førte sin Herre bort fra Kampen«, d. v. s. da Christian IV flygtede for den store svenske Overmagt i Kampen paa Skällinga Hede 1612 d. 21. Februar. Da hans Hest med et mægtigt Spring — vi følger stadig den velunderrettede Pontanus — vilde sætte over et Gærde, blev den stikkende i den dybe Sne, der var føget sammen i Drive foran Gærdet og formaaede ikke at arbejde sig op. Der var ingen Tid at spilde, eftersom Svenskerne under selve Gustav Adolf var i Hælene paa dem. Christian IV sprang derfor hurtig op paa en anden, herreløs Hest, som blev indfanget, og jog af Sted. Men da han var kommet et godt Stykke bort, blev han indhentet af sin hvide Hest, der var kommet fri af Sneen og var styrtet efter sin Herre, som atter svang sig op paa det trofaste Dyr og lod det bringe sig i Sikkerhed. Det er altsaa først den herreløse Hest og dernæst den hvide Hest, der reddede Christian IV i hin Kamp, og ikke Christian Barnekows i Sagnet noget teatralsk udsmykkede Opofrelse.

Saa vidt jeg mindes, skriver Pontanus, findes dette Billede paa Kongens Lysthus uden for København. Men Rosenborg ejer nu kun et ved Midten af forrige Aarhundrede købt Billede, hvor den hvide Hest bærer den lavrbærkransede kongelige Rytter i fuld og straalende Rustning foran Kalmar Slot. Beretningen, som knytter sig til Billedet, gør det mere bemærkelsesværdigt end dets kunstneriske Værdi. Thi hverken Rytter eller Hest er særlig heldige fra Kunstnerens Haand. For dette Billede er efter al Sandsynlighed det af Pontanus lovpriste Maleri bleven benyttet.

De næste Portrætter i Rækken af Peter Isacksens Arbejder her hjemme turde være de smukke Billeder af Kongens to unge Sønner, den seksaarige Hertug Frederik og den femaarige Hertug Ulrich, som desværre er gaaet tabt. De er gengivne i Stik af Adr. Matham, og hører sandsynligvis til de fire Portrætter, han vides at have malet i 1615, da Prinserne havde denne Alder, til Enkedronning Sophie[1].

Hermed slutter mærkeligt nok vor Viden om Peter Isacksen som Portrætmaler i Danmark med Undtagelse af et ham tillagt Portræt af Palle Rosenkrantz (1622) paa Rosenholm. Thi fra det Øjeblik han første Gang (1615) optræder i Regnskaberne, viser han sig kun at have leveret historiske eller allegoriske Malerier ved Siden af en Del Loftsdekorationer til Kongens Bygninger.

[1] Kunstmuseets Aarsskrift 1917, S. 69.

Hertug Frederik (senere Kong Fr. III) og Hertug Ulrich som Børn.
Kobberstik af Adr. Matham

Men inden vi gaar over til hans Virksomhed efter 1615, vil det være paa sin Plads at berigtige en Fejltagelse, som tidligere Tiders Historikere — vi maa indrømme delvis forledte dertil af ingen ringere end Christian IV selv — har gjort sig skyldige i over for Peter Isacksen. Men en Fejltagelse, som de med en Smule Eftertanke kunde have undgaet.

I sin Skrivekalender for 1616 optegner Kongen under 30. Maj:

»Samme dag førend ieg derfraa (neml. fra København) drog gik der dom paa Peder ijsack att hand for hands begangne forseelser(s) skiill (Skyld) skulle drage paa tree aarstiid ij kriigen i Nedderland paa huilcken siide hannem lyster och derfraa med sig føre pasz och beskeeding huorledis hand sig sammestedts haffuer forholdt.«

I sin Oversættelse af Slanges Christian IV.s Historie meddeler Schlegel (III S. 46) den af Herredagen fældede Dom over Peter Isacksen med Henvisning til Kongens Skrivekalender. Det kunde saaledes synes noget vel dristigt af Forfatteren af disse Linier at fremsætte Tvivl om Rigtigheden af en saa godt bevidnet Meddelelse. Men han

vover det ikke desmindre og begrunder Berettigelsen dertil ved følgende:

1° vilde det være ganske besynderligt at straffe en 47aarig Mand med 3 Aars Forvisning og Befaling til at gaa i fremmed Krigstjeneste og bringe sit Skudsmaal med sig hjem. Det var i Reglen unge Mænd, der fik en saadan Dom og som oftest for en eller anden ungdommelig Forseelse i Retning af Voldsomhed eller Balstyrighed, ikke sjældent in puncto sixto. Man gik ud fra den nærliggende Betragtning, at i en Krig kunde det unge Blod vel faa raset ud, om ikke det hændelsesvis blev tappet ud.

2° viser det sig, at Peter Isacksen ikke gik i Krigstjeneste, som Dommen lød, men allerede eet Aar efter, nemlig i Maj og Juni 1617 optræder som Kongens Tillidsmand i Holland ved Indkøb af Malerier og Marmorfliser. Men

3° bliver han samtidig, Juni 1617, af selve den hollandske Regering efter sin Fars Død 1614 ansat som Staternes Kommissarius i Danmark med Bopæl i Helsingør! Hvilket bringer Digteren Rodenburgh til i 1618 at udtale sin Beklagelse over, at Danmark har berøvet Holland denne Kunstner.

At her maa foreligge en Fejltagelse synes uomtvisteligt. Men en Forklaring kunde tænkes at ligge lige for. Peter Isacksen havde en i 1616 attenaarig Søn, der ligeledes blev Maler og senere kom til at arbejde for Christian IV. Ifølge nyere Oplysninger[1] var denne Søn i sine yngre Aar en stor Lømmel, hvem Faderen gjorde arveløs, og som, mulig paa Grund af det fjendtlige Forhold til denne, ikke kalder sig med hans Navn, men stadig nævner sig Isack Isacksen i Stedet for Isack Petersen, som han efter Skik og Brug skulde hedde. Om Kongen nu ved Indførelsen i sin Skrivekalender havde glemt at tilføje Søn, vilde det hele ligge klart for Dagen. Dommen vilde ikke gælde Peter Isacksen, men hans ilde berygtede Søn, Isack Petersen, senere kaldet Isack Isacksen.

Men man kan ikke slaa sig til Ro med denne Opfattelse. Christian IV skriver saa klart og tydeligt, som ønskes kan: Peder Isack[2]. Der er ikke den mindste Antydning af et Genitiv *s* eller *sz*, hvilken Forkortelse kunde tages som fuldgyldig for et -sen eller -søn og

[1] Bredius: Künstlerinventare V, S. 1473. [2] Christian IV.s Skrivekalender for 1616 findes paa Rosenborg.

saaledes nok kunde tænkes i et hollandsk Navn at skulle forstaas som Peter Isack sin Søn.

Man nødes derfor til at spørge sig selv: Skulde der findes en ganske anden Mand af dette Navn?

Det gjorde der nu maaske ikke. Men der fandtes en Mand af dansk Adel, Isack Pedersen til Aagaard. Og ham er det Domfældelsen 1616 angaar og hverken Peter Isacksen eller hans vanartede Søn. Christian IV.s Fejltagelse er naturligvis uheldig men let forklarlig. Peter Isack, som han altid skriver, var ham saa velkendt og han havde hørt og skrevet det Navn saa ofte, saa det meget let kunde komme til at løbe ham i Pennen.

Isack Pedersen til Aagaard, »vor Mand og Tjener«, stod paa Herredagen i København 1616 anklaget for ærerørige Beskyldninger mod Laugmanden i Fregne[1], hvis Dom var gaaet ham imod, og for »modvilligen at have perturberit og forstyrret Skriveren paa Tinget (Liungh i Båhuslen), dær, som Lov og Ret administreres, hvor enhver er pligtig, Retten til Ære, at holde Fred, saa vi vel havde Aarsag til, hannem derfor højligen at lade straffe; saa have vi dog for vor elskelige, menige Danmarks Riges Raads ydmyge og underdanigste Forbøn, ikke med den yderste Ret mod hannem villet procedere, men hermed naadigst ville have hannem paalagt, at han nu straks her udi Byen skal fornøje og tilfredsstille Bønderne, hvis Penge han, efter Laugmandens Dom, til dem er forfalden. Sammeledis at han udi tre samfulde Aar efter denne vor Doms Datum skal begive sig ud af vore Riger Danmark og Norge og ind udi Nederlandene« og saa fremdeles som Kongen har indført det i sin Skrivekalender.

Det er altsaa ikke vor Maler Peter Isacksen, der er bleven forvist fra Kongens Riger og Lande, og der er ingen Grund til at undres over, at han, efter som før 1616, optræder som Kongens Tillidsmand paa forskellige Omraader.

I en Aarrække ses Peter Isacksen nu at være optraadt baade som Agent for Kongen ved Indkøb af Malerier o. l. og som selvstændig udøvende Kunstner[2]. Regnskaberne og Kongens Skrivekalendere giver følgende Oplysninger. De med Citationstegn anførte Poster

[1] Herredags Dombog 1616. Kongedomme. R. A. [2] P. I.s Stilling som Generalstaternes Kommissarius i Danmark strider ganske mod den af Alfr. v. Würzbach i hans Niederl. Künstlerlexic. S. 775 fremsatte Opfattelse, at det mulig var ham som i 1617 arbejdede hos Ferd. Afshoven i Amsterdam.

er taget fra Skrivekalenderne, de andre fra Rentemesterregnskaberne og Inl. Reg. 1600—1624 (alt i Rigsarkivet).

1615 d. 8. September blev der betalt Peter Isacksen, Kontrafejer og Indvaaner udi København først for de fire Tiders Historie om Aaret beregnet for 40 Daler. Item for tvende store malede Stykker 255 Daler, saa og for 6 Landskaber beregnet for 36 Daler. Hvilket alt er blevet Kgl. Majst. leveret.

1617 d. 28. Mai udsteder Christian IV Bevis for at have paalagt P. I. i Holland at købe 12 Malerier til Kongens eget Brug. — D. 2. Juni betales der ham 500 Daler for 17 Stkr. Malværk med forskellige Historier, som han har købt og indleveret paa Københavns Slot. — D. 26. Juni 300 Daler for Malerier, han selv har gjort[1]. — D. 28. August og 4. November 679 Daler for Marmorfliser.

1618 d. 17. Januar »gav jeg Peter Isacks for noget Malværk 840 Daler.«

1618 d. 12. April »gav jeg Peter Isacks for adskilligt Malværk 1170 Daler.«

1618 d. 20. August betaltes der Peter Isacksen for en Del kosteligt Malværk til Frederiksborg 500 Daler.

1618 d. 21. Oktober »gav jeg Peter Isack for noget Lærred 863 Daler.«

1619 d. 5. Januar »gav jeg Peter Isack for noget Malværk og et Billede af Gips 410 Daler.«

1619 d. 9. Juni betaltes der P. I. for 6 Stkr. Malværk og 2 store Billeder, Kongen har købt 460 Daler.

1619 d. 27. November »blev med Peter Isack forhandlet, at han skulde male den Stue i Haven over Vinterstuen for 1600 Daler, hvorpaa han haver bekommet 1200 Daler. Samme Dag gav jeg ham for Lærred 202½ Daler.«

1620 d. 17. December »gav jeg Peter Isack 1266 Rdl. in specie, som var den sidste Rest paa det Malværk, som kom i mit Kammer i Kirken paa Frederiksborg.« En Del af Udgifterne til Bedekammeret her danner sandsynligvis de 1618 d. 20. Aug. betalte 500 Daler for »kosteligt Malværk til Frederiksborg«. Af de her inden Branden 1859 anbragte Malerier med religiøse Motiver, var kun eet, som forestillede Mariæ Bebudelse, signeret Peter Isacksen. — S. A. sendtes han til Brabant for at købe Malerier m. m.

1621 d. 7. og 30. August blev der betalt Peter Isack 970 Daler for Malerier. — D. 11. Oktober »gav jeg Peter Isack 300 Daler in specie for et malet Stykke, hvilke jeg sendte ham med Kansleren.« S. A. i December bestilte han 108 smaa Malerier paa Glas hos Evert Crynsz v. d. Maas til Indfatning af Spejlglasruderne i Bedekammeret paa Frederiksborg.

1622 d. 13. November blev der betalt ham 200 Daler for et stort, malet Stykke til den store Sal.

1623 d. 5. November 166½ Daler paa Regnskab for to store malede Stykker til Salen i Haven.

1624 d. 13. Februar for tre store malede Stykker i Lysthaven.

Dette er den sidste Udgiftspost til Peter Isacksen for Malerier. Han har sikkert for de fleste Leveringers Vedkommende kun været

[1] Øresundstoldregnskaberne.

Kongens Kommissionær og i de færreste Tilfælde selv udført Malerierne. Dette har dog utvivlsomt fundet Sted med de store Stykker til Salen i Haven, d. e. til den lange Sal paa Rosenborg[1]. Denne Sal havde oprindelig afvalmet Loft med en Række af 6 store Malerier i stukkerede Rammer paa den midterste Længdeflade og med 24 mindre paa Sidernes Skraaflader, to paa hver Side svarende til et af de store Malerier oven over. Peter Isacksens seks »store, malede Stykker« maa saaledes antages at have smykket Loftets vandrette Midterflade. Der nævnes hos Weilbach seks Malerier af Peter Isacksen, som man antager har hørt til Loftets Dekoration: Den filosofiske Skole; et Bacchanal; Alderdommen; en Bygmester foreviser en Sultan sit Udkast; Badning i en orientalsk Havn og en Badstue. Betegnelserne kan i alt Fald saa nogenlunde siges at svare til den Beskrivelse, man har af Salens Loft i 1634 fra Franskmanden Charles Ogier's Haand, naar han udtaler, at der i den store hvælvede Sal paa Rosenborg fandtes mange udmærkede Malerier, »som fremstillede de forskellige Menneskealdres Glæder og Sysler«.

Peter Isacksen lod det imidlertid ikke blive ved selv at udføre Malerier til Christian IV og købe Kunstværker til ham i Holland. Han optraadte ogsaa paa mange andre Maader som hans Tillidsmand her, købte sorte og hvide Marmorfliser hos Hendrick de Keyser, faar i 1620 af Kansleren Paalæg om at skaffe »etzliche hollandische Bauern oder ander leuthe die verstand hetten auf allerlei manieren dadurch das wilde vndt fliegende sandt, das es nicht vom windt uber das landt gewehet vndt gefuhret werde, zu dempfen.«[2] Peter Isacksen skal, paa den lideligste Maade akkordere med dem, hvad de skal have i Betaling for at komme til Danmark med nødvendigt Forraad af Frø og Urter til at lægge og saa paa de hjemsøgte Strækninger. Det er Sandflugten ved Asserbo, Tisvilde og andre Steder det gælder. Om der virkelig kom nogle i Sandflugts Dæmpning kyndige Folk hertil, vides ikke. Men denne Landeplage blev først besejret længe efter.

I 1621 bliver det Peter Isacksen betroet at slutte Akkord med Evert Crynsz v. d. Maas om Levering af de malede Glasruder til Bedekamret i Frederiksborg Slotskirke[3].

Det var jo kun naturligt, at en Mand, der nød en saadan Tillid hos den danske Konge, blev søgt af Hollændere, der ønskede at op-

[1] Bering Liisberg: Rosenborg og Lysthusene i Kongens Have. [2] Kunstmuseets Archiv.
[3] Friis' Saml. I. 240, 371.

naa et eller andet i København. Peter Isacksen blev derfor Mellemmand — og sikkert ikke uinteresseret Mellemmand i en lille Menneskehandel, der imidlertid — hvad han vistnok var meget ked af — løb ud i Sandet. Nedenstaaende, hidtil utrykte, Dokumenter i Kunstmuseets Arkiv, giver Oplysning om denne lille fornøjelige Episode. Det første er en Skrivelse fra en hollandsk Købmand, Laurens Hermanns, til Christian IV.

Durchleutigster, Groszmegtigster, Hochgeborner König. E. Kgl. Mayst. seint meine untherthanige hochstgeflissene dienste zuvor. Gnedigster Herr, E. Kgl. Mayst. hat mir allergnedigst uf meine jongste vnterthenige Supplication laszen antworten, dasz Petter Isaac sich schrifftlich erkleren sollte In wat maszen ehr den kleinen Morian für E. Kgl. Mayst. gebracht. Welches hierbei mit szeiner eygen hant unterzeychnet gehet. Allergnedigster Herr, alszo dan daraus nit kan verstanden werden, dasz ehr den Knaben hat wegk gegeben, sondern ehr bekent das ehr selber (ehe das ehr nach Holland vertrocken ist) mir hat gerecommandert an E. Kgl. Mayst. Cammerdiener, derselbige hat mir gesagt dasz ich den andern tagh wieder kommen sollte, als das sollte ich gutes bescheit bekommen, dasz E. Kgl. Mayst. den Knaben nit begerte, Ich sollte ihn wieder bekommen. Wenigh darnach hat E. Kgl. Mayst. laszen sagen durch E. Kgl. Mayst. Cantzeler dasz ich beweisen solte das der Knabe meyn, vnd dasz ich zu gueter trawe daran gekommen were, als dan solte E. Kgl. Mayst. mir Contenteren. Weil ich dan dasselbige genugsam beweyste, so bette vnd hoffe auch E. Kgl. Mayst. sol hierinne allergnedigst fürstehen vnd beschicken wasz der Billigkeyt gemesz ist

E. Kgl. Mayst.
Vnterthenigster
Laurens Hermanns.

Peter Isacksens Erklæring (sstds.), der iøvrigt ikke er ført i Pennen men kun underskrevet af ham selv, fører os Christian IV selv for Øje, spaserende i Rosenborg Have. Og af den fremgaar det, at Kongen ikke har syntes om at optræde som Køber af den sorte Dreng. Erklæringen lyder som følger:

Laurentz Hermensz hat begeret vnd versucht an Petter Isaacsz ob ehr den kleinen Moren wollte praesenteren für Ihre Königl. Maytt., welches ehr hat gethan vnd ist geschehen in Ihr. Königl. Maytt. Garten. Aber Ihre Königl. Maytt. lieszen sich fürmerken keynen gefallen an den Jongen zu haben; darnach aber hat Ihre Königl. Maytt. an Petter Isaacsz gefracht, was der Kauffmann für den Knaben begerte; hat darauf geantwortet, das ehrs (= er es) nicht wisse, sonder dasz ehr vf ihn begeret hatte vmb den Knaben für Ihre Königl. Maytt. zu bringen ob etwa Ihre Königl. Maytt. dar gefallen an hette oder etwa begerte für den Jongen Printzen. War vf Ihre Königl. Maytt. geantwort: Nein, wegk mit Ihm, vf

dasz da kein geschlecht von kompt. Alsz(o) hat Pieter Isaacsen den Jongen durch seynen diener wieder nach sein logement bringen. Darnach hat Ihr Königl. Maytt. Pieter Isaachsz. vf dem Walle gesehen, vnd eynen Lacheyen nach Ihm zugesant, mit beuehlicht, dasz ehr solte den Kauffman vragen, was ehr für den Knaben begerte vnd mit denselben aufs Schlos kommen. Welches auh geschehen ist. Aber Ire Königl. Maytt. haben desfals kegenst Ihme wegen des Kauffes nichtes gesprochen. Als aber Petter Isaacsz. des Mitwochens darnach nach Holland furtrecken wollen, hat ehr Laurens Hermans an Ihre Königl. Maytt. Cammerdiener gerecommanderet vmb zu fürnemen was Ihre Königl. Maytt. willen were. Was darnach ferner vorgelaufen davon hat ehr keyn wiesenschafft.

Peter Isaac, eigen handt.

Men Christian IV har, trods sit energiske: Væk med ham, inden han faar sat Børn i Verden! og gentagne Afslag, dog været noget fristet til at anskaffe sig den levende Kuriositet, som en sort Dreng i hin Tid var i de nordiske Riger og Lande. Der læses en vis Vankelmodighed hos ham mellem Linierne i ovenstaaende Erklæringer, som er udaterede. Men Beviset for, at han alligevel kunde ønske at have en Morian ved sit Hof, hvilket snart efter blev Mode over alt i Europa, findes i et Brev af 1620 d. 20. September[1] til Lensmanden i Christianstad Len, Otte Marsvin, med Ordre til ham om at sende den Morian, som han i nogen Tid har haft hos sig, ned til København. Peter Isacksens Møde med den sorte Dreng hos Kongen i Rosenborg Have maa derefter, for saa vidt det gælder den samme Dreng, antages at ligge kort forud for dette Brevs Datum.

Peter Isacksen lod det, til Uheld for hans Eftermæle — thi i hans levende Live kom der intet frem herom — ikke blive ved at optræde som Christian IV.s Agent og Tillidsmand i Holland. Han lod sig leje af en fjendtlig Magt til at optræde som Spion i Danmark. En Kunstner, der havde hyppig Adgang til Kongen og ledende Mænd i København maatte anses for særlig bekvem i en saadan Sag. Og, hvad der mulig vil forekomme endnu mere stødende, selve Axel Oxenstierna nedlod sig til personlig med Gustav Adolfs Viden og Minde at engagere ham til dette uhæderlige Forhold. Det fremgaar af følgende, af den fremragende Statsmand selv undertegnede Skrivelse[2]:

Meinen gruss mit wunschung alles gutes zuvor. Ehrwerter guter freundt, was der herr Janus Ruthgers vergangenen winter in nahmen ihro königlich. mayest. meines allergnedigsten könnings vndt herrn mit dem herren abgeredett,

[1] Kancelliets Brevbøger 1616—20 S. 909. [2] Hamarstrand: Förhandlinger om Sveriges deltagende i 30 årskriget. I. 178.

solches wirdt er zweifels ohne in guter vndt frischer gedechtnuss behalten haben. Ich habe es alles aus gedachtes Ruthgers schreiben ihro königl. mayest. vnterthenigst vorgetragen, vndt j. k. mayest. sich gnedigst vndt wohl gefallen lassen, mir auch bevohlen dem herrn durch mein handschreiben zuvermelden j. k. mayest. gunstigen willen vndt das j. mayest. ihm jehrlichen fijrhundert reichs thaler, so lange ehr in jhr mayest. dienste continuirn wirdt, gnedigst gesonnen erlegen zu lassen vmb ostern. Vndt damit der herr anfenglich j. k. mayest. gunstige gewogenheit spuren muge, habe jhro königl. mayest. bevohlen ihme hiermit zu vberschicken die erste 400 reichsthaler vor dieses eingehendes jahres vndt ihme durch den secretarium Petrum Falkium zustellen lassen vnterm schein, als wan j. königl. mayest. etliche contrefaicten bey ihme hette bestellen lassen, das auch gedachter secretarius es nicht anders weis, damit es keines weges auskommen möchte. Wan nun der herr seine brieffe ins kunftige an mich adressieren wolte vnd dieselbe wochentlichen vnd so offte es die gelegenheit wirdt zulassen, vff die Schwedische grentze zw Markaried vberschicken, will ich sie da abholen lassen. Habe auch dem secretario bevohlen ihro mayest. diener zw Hamborgk Leonard von Sorgen anzumelden, das ehr die ordinari poste vff Kopenhagen verschicke vndt ihnen vfferlege damit sie bey dem hern einsprechen mugen. Der herr wolle sich nuhn vnbeschwerett erzügen j. majest. von allem zu advisiern, jnsonders was denen örtern passiern muge oder uns etwa angehen könne, es gewislich darfür haltendt, das seine dienste sollen hiesiges ortes mitt danck erkennett werden. Wan der herr jetzo etwas an mihr schreiben wollte, als hat der secretarius einen einspenniger bey sich, so strachs anhero soll vom secretario abgefertiget werden vndt gewiss vndt schnell fortlaufen. Ich begere insonders, der herr wolle mir grundtlichen verstendigen des Hamburgischen wesens, vndt wie weidt j. mayest. jn Dennemarck sich darin werden immisciern, vndt durch was mittel es sich erstlichen angefangen, wie dan in gleichem in was terminis es ietzo stehett zwischen j. mayest. in Dennemarck vndt dem hern ertzbischoft zu Bremen; darinnen wirdt der herr mihr eine grosse dienste erzeigen. So viel den contrefaicten betrifft, kan der herr dieselbe j. mayest. schreiben (so nur zu dem ende, damitt es könne gezeigett werden, ist geschrieben worden) zu folge abmahlen vndt mit gelegenheitt herober schicken; sie sollen dem hern zw gutem contento bezahlett werden. Vnd thue ihn hiermitt jn schutz des allmechtigen freundlichen empfehlen.

Datum Stockholm den 27. Aprilis Anno 1620

des hern guter freundt

Axell Ochsenstierna m. p.

Wan der herr etwa besser mittel wuste die advisen vortzuschicken, bitte ich freundlichen, ehr wolle mihr solchen mitt diesem einspenniger anmelden vndt schriftlichen vorstendigen.

Udskrift: Til *Peter Isachsen.*

Der foreligger desværre intet om, med hvor megen Iver og Duelighed Peter Isacksen har udført det ham paalagte smukke Hverv,

men at Oxenstierna har lagt Vægt paa at faa ham i sin Tjeneste, er jo klart nok. Dronning Anna Cathrines Portræt paa Oxenstiernas Gaard Tidö er maaske et af de »Contrefaicter«, som Peter Isacksen for et Syns Skyld har sendt ham. Muligvis findes der i Sverige endnu andre Portrætter fra Peter Isacksens Haand og af samme Oprindelse. Ej heller ved vi, hvor længe han har varetaget det smukke Hverv. Men det har sandsynligvis været Oxenstierna en Streg i Regningen, at han mistede ham, netop paa et Tidspunkt, hvor han mere end nogen Sinde kunde have gjort Gavn. Han døde nemlig i Helsingør 1625 d. 14. September og blev begravet paa St. Olai Kirkegaard. Hans Hustru døde 9 Uger senere. Af hans Børn var Sønnen Isack (f. 1598) Maler ligesom Faderen, medens Datteren Helena (f. 1596) blev gift med Købmand Jens Etterszen i København; Margrethe (f. 1602) ægtede 1631 i Amsterdam Cornelius van Marken; Catharina ægtede samtidig Joachim van Dien; Suzanna blev gift med Pilgrim de Bosch og Anna Maria med Thomas van Wely. I Modsætning til Broderen kaldte de sig som ugifte alle med Navnet Pietersz.

1626 d. 27. Juni udgik der fra den udvalgte Prins Christian Befaling til Borgmestre og Raad i Helsingør om at lade Peter Isacksens Døtre med deres Gods og Arv uhindret drage ud af Riget.

Christian IV paa den hvide Hest foran Kalmar. Rosenborg

TILLÆG

Det var ikke saa ganske faa Malerier af Peter Isacksen og andre hollandske Kunstnere, Malerens Døtre førte med sig. Bredius giver i sit anførte Künstler-inventare en Fortegnelse over disse Malerier, der blev solgt ved Auktion 1626 i September Maaned. Derimellem:

Et Konterfei af Kongen af Danmark (Chr. IV), solgt for 29 fl.
To store Billeder m. Kongen af Danmarks Lysthus (Rosenborg) og Landskab, solgte for 27 fl. og 30 fl.

Det anføres ikke i Fortegnelsen, at disse to Malerier er udførte af Peter Isacksen, men det turde ligge nær at antage det. De følgende angives udtrykkeligt som malte af ham:

En Hest malet af Peter Isacksen, solgt for 14 fl.
To Skitser i Hvidt og Sort (Grisaille-Skitser af P. I.) solgt for 10 fl. 10 st.
En Julenat, solgt for 3 fl. 10.
Et lille Billede, gedootverft, (Grisaille), solgt for 4 fl. 15.
To Hoveder, solgt for 4 fl. 10.
Et gedootverfd lille Billede, solgt for 5 fl. 5.
Et lille Billede i Rødt og Hvidt, solgt for 3 fl. 15.
To Heste, solgt for 2 fl. 6.
To Børn, solgte for 30 fl.

Ved Dr. Karl Madsens venlige Imødekommen gives her en Udsigt over en Del af de Peter Isacksens tilskrevne Arbejder og deres Historie:

1. Kapt. Jacob Hoyncks og Løjtn. Wybrand Appelmans Skyttekompagni 1596. 22 Figurer (afskaarne ved Knæet). 171 × 502. Rijksmuseum. En Gengivelse findes i Alois Riegl's: Das holländ. Gruppenbild i Jahrbuch des kunsthist. Samml. d. allerh. Kaiserhauses, XXIII, Heft 3—4, S. 151. Dr. Karl Madsen betegner det som et godt og i sin Art betydeligt Billede, malet under Paavirkning af Corn. Ketel. Maaske lidt ens i Hovedernes noget mørkerøde Tone.
2. Kapt. Gilles Jansz. Valckeniers og Løjtn. Pieter Jacobsz. Bass' Skyttekompagni 1599. 23 Skytter (hele Figurer) til Bords. 200 × 500. Rijksmuseum.
3. Skitse til et Gruppebillede til Handbogsdoelen. Skyttemaaltid med 17 Figurer. Oud Holland XV. Tab. 3.
4. Maleri af de romerske Kvinders Optog til Kapitolium i Anledning af Rygtet om at Senatet var optaget af Forhandlinger om, hvor vidt en Mand burde have to Koner eller en Kone to Mænd, se Aulius Gellius: Attiske Nætter. Malet paa Kobber. 41.5 × 62. Rijksmuseum. Billedet er omtalt af Carel v. Mander i hans Schilderboeck (1604) og var 1604 i Jacob Poppes Eje i Amsterdam.
5. Allegori paa Forgængeligheden. Børn blæser Sæbebobler. Dateret 1600. Træ. 44 × 47. Museet i Basel.
6. Venus og Mars. Stukket af J. Saenredam 1604. Bartsch Nr. 104. Gengivet S. 195.
7. Den hellige Familie Stukket af C. Boel. R. de Boudous exc.

8. Adam og Eva. Et stort Maleri, der ligesom de 11 efterfølgende (Nr. 9—18) kun kendes fra Carel van Manders Omtale. Det tilhørte dengang (1604) Kunstvennen Hendrik Franckin i Amsterdam.
9. Johannes den Døber prædiker i Ørkenen. Malt paa Kobber. Samme Ejer.
10. Portræt af den citherspillende Jomfru Sara Schurmann. Knæbillede. Fandtes i Leyden.
11—12. Portrætter af Kunstvennen Hendrik Franckin og hans Hustru. Hos Franckin i Amsterdam.
13—15. Ovalt Portræt af den under Nr. 6 nævnte Jacob Poppe, der tillige med to andre store ovale Portrætter fandtes hos J. P. i Amsterdam.
16—17. Portrætter af Pieter Huigensz og hans første Hustru. Fandtes i Leiden.
18. Portræt af Pieter Semeijnes. I London; efter Carel van Mander P. I.s bedste Portræt.
19. Portræt af Hans van Achen. Stukket af J. Saenredam 1605. Bartsch Nr. 105. Gengivet S. 197 (Portrættets Indramning skyldes maaske ikke P. I.) Kopieret i Udgaven af Carl van Manders Schilderboeck 1764.
20. Portræt af Prins Mauritz af Oranien-Nassau. Halv Figur. Stukket af B. Bolswert.
21. Portræt af Louise de Coligny. Solgt med Grev Despinoys Samling i Versailles, Jan. 1850. (Kramm: Holl. en vlaamske Kunstschilders, I, s. 787).
22—26. Figurer i et Arkitekturbillede af Hans Vredeman de Vries, solgt 1621 for den anselige Sum 86 fl. Efter Th. v. Frimmel, Galeristudien I, 1898, maa P. I. antages at have malt Figurerne i de Statssamlingen i Wien tilhørende Billeder af Hans og Poul Vredeman de Vries.
27. Portræt af Christian IV med Livdreng og Hest, Kalmar Slot i Baggrunden. Hel Figur, Legemsst. Del af det S. 203 omtalte Dobbeltportræt paa Rosenborg. 251 × 324. Undgik Slotsbranden paa Frederiksborg 1859, da det var sendt til København for at istandsættes. Gengivet S. 205.
28. Portræt af Christian IV. Knæbillede, Legemsst. T. h. Bord med Rigsregalierne. 126 × 103. 1836 afgivet fra Frederiksborg til Rosenborg. Gengivet S. 200.
29. Portræt af Christian IV. Regalierne er her anbragt paa en Piedestal med et Marmorrelief: Chr. IV, laurbærkronet, paa en Triumfvogn. Træ. 139 × 106. Portrættet synes at være Originalen til Johan Müllers smukke Stik fra 1625. 1909 erhvervet til Frederiksborg fra Museet i Berlin, hvortil Billedet 1821 var kommet med Sallys Samling. Gengivet S. 201.
30. Gentagelse af foregaaende. Stukket af Jacob ab Heyden 1627. Sandvig opgiver i Collectanea S. 81 at eje Originalen til dette Stik.
31. Portræt af Chr. IV.s Broder Hertug Ulrik. Hel Figur, Legemst. Riddersalen paa Frederiksborg. Brændt 1859. En Kopi af F. C. Lund fra 1858 findes paa Rosenborg og er gengivet i Danske malede Portræter, II.
32. Gentagelse af samme Portræt. Raadhuset i Malmø. Gengivet i Danske malede Portræter, II.
33. Portræt af Chr. IV.s Broder Johannes. Var i Riddersalen paa Frederiksborg Modstykke til Nr. 31. Brændt 1859. Høyens Skrifter I, S. 245, opfører

af P. I. paa Frederiksborg fem betydelige Malerier af Chr. IV.s Familie, men nævner udtrykkeligt kun 31 og 33, og har vel medregnet 27 og 28.

34—35. Portrætter af Kansleren Christian Friis og hans Hustru Barbara Vittrup. Børringe Kloster. Som formentlig malte af P. I. nævnte i Andrups Katalog over det i København Novbr. 1925 udstillede Udvalg af Frederiksborgs Erhvervelser 1913—1925.

36—39. Fire til Enkedronning Sophie i 1615 malte Billeder af Chr. IV.s Sønner. Portrætterne af den 6aarige Hertug Frederik (senere Fr. III) og den 5aarige Hertug Ulrik stukne af A. Matham. Gengivne S. 207.

40. Det af Pontanus omtalte Billede af Chr. IV.s hvide Hest (se S. 206) er maaske det paa Aukt. efter P. I. for 14 fl. solgte Hestebillede. Rimeligvis er P. I.s Billede af Hesten benyttet for Rosenborgs S. 206 omtalte og S. 215 gengivne Maleri.

41. Maries Bebudelse. Malt omtr. 1619 til Kongens Kirkekammer (»Bedestolen«) paa Frederiksborg. Brændt 1859. Billedet ses paa det i Becketts Frederiksborg-Værk, II, S. 160 gengivne Studie af Heinr. Hansen fra 1858.

41. Genrebillede med tre musicerende Personer. T. v. en rødklædt Dame, der spiller paa et Clavicordium med en Fremstilling af Loths Hustru og det brændende Sodoma paa det opslaaede Laag. Bag hende staar en ung Mand med en Luth, t. h. sidder en Herre med en Fløjte. Træ 63 × 47. Købt i Udlandet som et Arbejde af P. I.; Henførelsen til ham synes rimelig. Tilhører Generalkonsul Claudius.

43. Portræt af Palle Rosenkrantz. Knæbillede i Legemsst. Dateret 1622. Udst. Raadhusudstillingen 1901. Gengivet i Kunstens Historie i Danmark S. 74.

44. Badning i en orientalsk Havn. Ligesom de 5 efterfølgende (Nr. 45—49) stammer det fra Loftet paa Rosenborg. 1921 udlaant fra Kunstmuseet til det danske Gesandtskab i Brüssel.

45. En Bygmester foreviser en Sultan sit Udkast. Ligesom Nr. 46 fremhævet i Høyens Skrifter, I, S. 237. Udlaant til Fredensborg.

46. Vin, Sang og Musik. Ogsaa kaldet et Bakkanal. Afgivet til Christiansborg.

47. Den filosofiske Skole. Ogsaa kaldet: Et ridderligt Akademi paa Chr. IV.s Tid. Frederiksborg.

48. Alderdommen. Den Lærde, Tiden og Parcerne. Afgivet fra Kunstmuseet til Christiansborg.

49. En Badstue. Ligeledes.

50. Grev Henrik Holck. Knæbillede. 101 × 76. Steensgaard. Gengivet i Danske malede Portræter VIII. Henførelsen til P. I. synes ikke troværdig.

I sine Billeder viser P. I. ingen udpræget Kunstnerpersonlighed, hvad der vanskeliggør Bestemmelse af hans Arbejder. Rimeligvis har han malt flere Dekorationer af samme Art som den S. 198 omtalte Udsmykning af et Clavicymbel. De i Regnskaberne nævnte Udbetalinger til P. I. omfatter baade Malerier af ham og af andre, og det er usikkert, om P. I. har malt de ham 1607—08 af Jonas Charisius afkøbte »12 Cæsaris Romani med forgyldte Lister«. Becketts Frederiksborg Værk, II, S. 89).

BERING LIISBERG

ECKERSBERGS BILLEDE AF NATHANSONS ÆLDSTE DØTRE

Mendel Levin Nathanson var den første af de mange jødiske Kunstvenner, der har været danske Kunstnere en meget væsentlig Støtte. Som en fattig Dreng med yderst mangelfulde Kundskaber var han kommet fra Altona til København, hvor han ved Flid og Intelligens havde arbejdet sig frem til Rigdom. Inden denne blev tabt, udrettede han paa mange Omraader en samfundsnyttig Gerning, ikke mindst ved at sørge for, at jødiske Børn gennem god Skoleundervisning kunde uddannes til nyttige danske Borgere. Han havde vistnok større Interesse for Litteratur og Teater end for Billedkunst, men har dog uvisnelig Ære for at have hjulpet Eckersberg ved mange Bestillinger i Tiaaret 1810 til 1820, det mærkeligste og mest betydningsfulde Tidsrum i Eckersbergs lange Kunstnerliv.

Nathanson havde faaet den smukke Tanke at bekoste en Række Malerier med Emner fra Holbergs Komedier, for at de skulde gengives i et Pragtværk ligesom de berømte engelske Kobberstik med Shakespeareske Scener. Men Holbergs rette Fortolker var endnu ikke født, og for dansk Malerkunst var det en sørgelig Nedgangstid. Opgaven magtedes ikke af C. A. Lorentzens svage Hænder og mislykkedes ogsaa for den unge Eckersberg, da han i 1810 til Nathanson malte et Billede af Jeppe paa Baronens Slot. Samme Aar — da Marstrand fødtes Juleaften, — rejste Eckersberg til Paris, hvor han 1812 til Nathanson malte et Billede af Jean de Frances Dans med Magdelone. Det er heller intet Mesterværk, dog viser Farvens Kraft og Klarhed, at Eckersberg allerede havde høstet Udbytte af Undervisningen hos David. Og Nathanson havde saa god Tro til ham, at han gav ham Bestilling paa et mægtigt Billede, til hvilket Eckersberg udarbejdede Kompositionen og gjorde Studier i Paris, men som først blev fuldført i Rom og endda fik Rettelser, efter at baade

Billedet og Maleren i 1816 var hjemkomne til København. Billedet af de fra Faraos Forfølgelse frelste Israeliter blev ligesom Holberg-Billederne overtaget af Staten, da det gik tilbage for Nathanson. Det er et i høj Grad respektindgydende Arbejde med mange smukke Enkeltheder, Eckersbergs ypperste Værk som Historiemaler. Men det er jo ikke som saadan, han har ydet det bedste.

Snart efter hans Hjemkomst tog Nathanson hans langt mere fremragende Evner som Portrætmaler i Brug for det store, figurrige Familiebillede, Museet fik skænket i 1887. Vel er det tegnede Udkast, hvor Nathanson danser med sine Børn, livfuldere og morsommere, men Maleren har dog utvivlsomt staaet sig ved at foretrække det roligere Øjeblik, da Forældrene i deres fineste Stads efter den ærefulde Audiens hos Dronningen samles med deres Børn i en af Hjemmets Stuer. Unægtelig er Billedet anseligere, rigere paa Liv og mere indtrængende i Karakteristikken end det for faa Aar siden Museet tilfaldne udmærkede Billede af Nathansons to ældste Døtre. Til Gengæld har dette en hos Eckersberg ualmindelig Mildhed og Skønhed i Farverne. Familiebilledet synes i dets Nærhed koldt og haardt med altfor meget Hvidt. Vor Malerkunsts store Opdrager satte mere Pris paa at faa Farverne dagklare og natursande end paa at forene dem i bløde Harmonier. I Dobbeltportrættet har han bevaret Harmonien, uden at Farverne har mistet deres Kraft, og uden at Gennemførelsen er bleven mindre samvittighedsfuld.

Scenen er en Stue med graa Paneler og Vægfelter, med et Papegøjebur paa et Bord og med et Gulvtæppe, hvis røde Bundfarve brydes af hvide, sorte og grønne Ornamenter. For at give Poppedrengen Sukker har den ældste af Søstrene, Jomfru Hanna, der agtede sig ud i sin fine, smaragdgrønne Kjole med græsgrøn Besætning, taget Plads paa en Stol og lagt sit Kaschmirssjal over dens Ryg. Bag hende staar den huslige Bella i laksefarvet Kjole, hun har rejst sig fra Sofaen med sin Strikkestrømpe i højre Haand, vender sit elskværdige Ansigt imod os og støtter sin — nydeligt malte — halvt skyggede venstre Arm til Ryggen af Søsterens Stol. Modellerne er elskværdigt opfattede, Gruppen godt arrangeret og opbygget, Stofferne glimrende gengivne, — dog med Undtagelse af Bordets Mahogni, — Messingburet malt lige saa sikkert og bestemt som slige Ting i de gamle Hollænderes Billeder.

Et Bidrag til dette indtagende Maleris Historie giver et Brev i en

C. W. Eckersberg: De to ældste Jomfruer Nathanson. Gave fra den franske Stat 1921

Autografsamling i det kgl. Bibliotek, allerede aftrykt i »Verden og Vi« d. 18de Sept. 1921. Eckersberg skriver her følgende:

»Kiøbenhavn, den 18. April 1820

Høytærede Herr Nathanson.

Jeg takker Dem meget for at De har mig i venskabelig Erindring. Angaaende Maleriet af begge Deres ældste Døttre, da er det temmelig nær færdigt, og jeg skal ufortøvet skride til dets Fuldendelse. Lange eller korte Pauser imellem *Seancerne* kan umuligt skade Ligheden, saafremt Maleren ellers kun arbeider med Lyst. Jeg havde gierne fuldført dette Malerie forige Efteraar, men det blev forhindret og siden forige Nytaar har jeg for det meste m[a]attet arbeide paa det Kongelige Familiestykke, formedelst de mange Besøg og de underlige Domme over halvgiort Arbeide — hvori Maleren jo maae finde sig.

Jeg maa tilstaae at jeg nødig befatter mig med at besørge Ramen til Deres Malerie, men jeg troer ogsaa at den i Hamborg vilde kunne faaes bedre end her, og Maleriet vilde vel og lettere kunne transporteres uden Ramme. Blendrammen holder nøyagtigt 2 Allen i Høyden og 1 Alen $9^1/_4$ Tomer i Breden dansk Maal.«

Nathanson var dengang bortrejst, og Brevet fortsættes med en Omtale af Billederne paa Udstillingen og Thorvaldsens i Vinterens Løb udførte Arbejder. Eckersberg har aabenbart maatte døje en Del, da han gik i Gang med Billedet paa Rosenborg af Frederik VI og hans Familie. Dobbeltportrættet af Nathansons to Døtre var altsaa allerede begyndt i 1819[1], Hannover opfører det efter Eckersbergs Dagbog som fuldført d. 12. Maj 1820. Af Brevet fremgaar klart, at det var bestemt for at sendes til Hamborg.

Højskoleforstander Johan Borup har oplyst, til hvem det blev adresseret. Thi en anden Slægtning af Nathanson, Dr. med. Poul Hertz, erindrede at have hørt, at Hanna og Bella i deres purunge Dage i Altona eller Hamborg havde besøgt Faderens Søster, efter hvem Hanna var opkaldt, og at Eckersbergs Billede blev malt og sendt til hende efter dette Besøg. Hun var gift med Vekselmægler Barend Rée, der i Aarene 1848—50 som god Patriot ydede Danmark store Tjenester og udnævntes til kgl. Kommerceraad. Hun over-

[1] Fra samme Aar er Eckersbergs Frederiksborg tilhørende Portræt af Nathanson. Ogsaa senere blev han ofte portrætteret. Bl. a. i et gennem et Litografi kendt Maleri af Monies, i C. A. Jensens Portræt i Ordrupgaardsamlingen fra 1843 og Marstrands smukke Billede i Carolineskolen fra 1845. Marstrand har i flere gode — og godmodige — satiriske Tegninger karikeret ham som Berlingske Tidendes Redaktør.

levede baade sin Mand, sin Søn Harry og sin Broder; næsten 88 Aar gammel døde hun i Hamborg 1875.

Eckersbergs Billede gik i Arv til hendes Sønnedatter, Fru Helene Rée, der bosatte sig i Paris. Derfra laantes det til Kunstforeningens Eckersberg-Udstilling i 1895, hvor det gjorde en straalende Virkning. Omtrent 18 Aar senere fortalte Johan Borup en Dag, at han engang havde besøgt Fru Rée i Paris. Da hun var barnløs, og Eckersbergs Billede kun fremstillede fjerne Slægtninge af hende — Kusiner til hendes Fader — kunde det ikke have synderlig Interesse for hendes Familie; det var derfor ikke utænkeligt, at hun kunde bevæges til at testamentere det til Museet. I Foraaret 1914 besluttede jeg at opsøge hende. Da hendes Navn ikke fandtes i den trods sin Tykkelse ofte svigtende Botin-Vejviser for Paris, fik jeg det gode Raad at henvende mig til en af Forstanderne for den jødiske Menighed og fik her hendes Bopæl opgivet. Den gamle Dame modtog mig med straalende Elskværdighed og trakterede med Portvin, medens hun afvekslende paa Fransk og Tysk fortalte Ungdomserindringer fra Hamborg og fra et Besøg i København og i Tivoli. Intet vilde være hende kærere end at testamentere Eckersbergs Billede til Museet i denne dejlige By.

Faa Maaneder efter udbrød Verdenskrigen. Den tyskfødte Fru Rée havde ikke fransk Borgerret og flygtede til Svejts, medens Billedet og hendes øvrige Ejendele blev sekvestrerede. Hun døde i Montreux d. 12. Dec. 1917. Efter den fra hendes Sagfører i Hamborg Museet sendte Afskrift af hendes Testamente skulde det straks og fuldkommen vederlagsfrit modtage Eckersbergs Billede. Vor Gesandt i Paris, Kammerherre Bernhoft, stræbte længe forgæves efter at faa hendes Ønske opfyldt. Han blev formentlig støttet af den franske Gesandt i København, da danske Venner af Frankrig skænkede et Søbillede af Eckersberg til Louvre, hvor det desværre blev forvist til Marinemuseet. Og i 1921 modtog Museet Eckersbergs Billede af Nathansons to Døtre som Gave fra den franske Stat.

For denne Gave, der højner Museets Repræsentation for Eckersberg og for vor ældre Malerkunst, skylder vi Frankrig vor varmeste Tak. Af den her givne Beretning vil det fremgaa, at ogsaa Fru Helene Rées gode Vilje bør mindes med Taknemmelighed.

KARL MADSEN

SCHOONJANS OG DOUVEN

ET BIDRAG TIL HOFKUNSTENS HISTORIE VED OVERGANGEN FRA DET SYTTENDE TIL DET ATTENDE AARHUNDREDE

I *Christian den Femtes* Dagbog for 1696 meddeles under 28. April: »Lod jeg mig afmalle af en af de tou Mallere, Cur Pfaltz haver hidsent for at afmalle voris Datter Prinsesse Sophie Hedvig for den romerske Konge«. Og i Overkammerjunkerens Regnskaber 1670—1699 (udgivet af *Marquard*) hedder det under 12. Juni 1696: »Bekom de tvende fremmede mallere for dem selv af H. M.'s egn handpenge hver 100 ducater i guld oc en medallie, men deris tienere bekom i penge hver 20 r., er 40 r.« Hvem de to Malere var, erfarer man først af det efter Christian den Femte opkaldte Rosenborg-Inventarium, der maa være fuldendt enten i Slutningen af det syttende eller lige i Begyndelsen af det attende Aarhundrede. Ifølge dette Inventarium fandtes paa første Sal, saa vidt man kan skønne i »Røde Sahl«, foruden mange andre Portrætter: »*16.* Hans Kongelige Majestæts Christian den Femtes Portræt *à Buste* og Hendes Majestæts Dronningens; Hans Kongelige Høyhed Prinds Friderichs og Hans Gemahl Prindsesse Lovises; Prindsesse Sophiæ Hedevigs; alle 5 giorte af *Douffen*, Churpfaltzisk Skildrer, Aar 1690. *17.* Hans Kongelige Majestæts Portræt *à Buste;* Prindsesse Sophie Hedevigs og Prinds Wilhelms; disse 3 er giorte af *Schoonjans*, Keyserlig Hof-Skildrer, samme Tid«. I Skilderikammeret hang: »*98.* Diana og Endymion uden Ramme skildret af Keyserlige Hof Skildrer Schoonjans Aar 1696«.

Blandt de Malerier, som Magnus Berg testamenterede Christian den Sjette befandt sig som Nr. 7 »Den berømte Maler Schoonjans' Portræt af ham selv«. Endelig nævnes i Tillæget til *Spengler's* store Fortegnelse 1827 tre Portrætter af Morianer, der nu er deponerede

i Overtoldinspektørens Kontor paa Toldboden, som Schoonjans' Arbejder. Dragterne henviser disse Billeder til Christian den Fjerdes Tid, og Malemaaden, der gør det forstaaeligt at *Henrik Dittmarsz* blev bragt i Forslag som Mester for dem, kan i hvert Fald ikke friste nogen til at gætte paa Schoonjans. Af en anden Grund maa Forfatteren lade baade »Diana og Endymion« og Selvportrættet ude af Betragtning. Det har ikke været muligt at finde dem. Det førstnævnte Billede maa allerede før 1718 være gaaet bort fra Rosenborg, i hvis Inventarium fra dette Aar det ikke findes. Det er maaske brændt sammen med Christiansborg eller Frederiksborg. Selvportrættet er allerede i det attende Aarhundrede bleven forvekslet med et andet Billede. I hvert Fald beskrives det i Kunstkammerets Inventarium 1795 paa følgende Maade: »Nr. 232. Den berømte Skildrer Schoonjans' Portræt, fortræffeligt malet, med en stor Perruque, blaa Kjortel med Guldknapper, foret med Zobel, paa Linned i en smal sort Ramme l. 36 h. 38 T.« Dette Portræt findes nu i Indenrigsministeriet. Ved første Øjekast er det tydeligt for enhver, at Billedet hverken kan forestille Schoonjans eller være malet af ham. Hvor Selvportrættet, som Christian den Sjette behagede at lade udtage af Magnus Berg's Bo, er bleven af, maa staa hen. Medens »Diana og Endymion«, der jo betegnes som malet i 1696, godt kan være bleven til her i Danmark, har Schoonjans antageligt medbragt sit Selvportræt som Prøve paa sit Talent. Hvorledes Magnus Berg er kommen i Besiddelse af det, vides ikke. Da han var udenlands fra 1694—99, kan han ikke have truffet Schoonjans i Danmark.

Schoonjans og Douven, hvis Navne næppe hos ret mange vækker klare Forestillinger, kaldes af *Houbraken* og efter ham af mange andre ældre Kunsthistorikere berømte. Hensigten med denne Opsats er: dels at vise, hvori denne Berømmelse bestod og hvad der i Danmark er tilbage af den, dels at rette enkelte Fejltagelser og Misforstaaelser.

Anton Schoonjans[1], der i Malerlauget kaldtes *Parrhasius*, var baade Historie- og Portrætmaler. Han kom til Verden i Antwerpen omkring Aaret 1650. I 1668 var han Elev af *Erasmus Quellinus*, men han omtales ikke senere som Maler i Antwerpen. Han var endnu ung, da han i 1674 rejste til Rom og herfra til Wien. Ved

[1] Saaledes har han skrevet sit Navn bag paa enkelte Billeder. *Walpole* kalder ham *Sevonjans*, medens *Füsli* skriver *Choonjans* eller *Squoniam*.

Kejserhoffet her fik han en gunstig Modtagelse og fuldt op at bestille. Han blev gift med en Sangerinde og levede tilsyneladende i de behageligste Kaar. Saaledes gik en Snes Aar. Da brød Kunstneren en skønne Dag pludselig op og forlod Byen. De gamle Leksika, som indeholder Oplysninger om Schoonjans' Liv antyder, at den berømte Mester, uvist hvorfor, absolut maatte bort. Der er imidlertid ingen Grund til at tvivle om, at han blot skulde skynde sig til Danmark, hvor et ærefuldt og vigtigt Hverv ventede ham. Men hverken *Houbraken* eller de større eller mindre Kunstnerleksika, som med Hensyn til biografiske Data og andre Oplysninger følger ham, kender det allermindste til en saadan Reise.

Paa dette Punkt forholder sig Sagen helt anderledes for *Jan Frans Douven's*[1] Vedkommende.

Douven var født i *Roermonde* i *Geldern* 1656 og saaledes nogle Aar yngre end Schoonjans. I elleve Aars Alderen mistede han sin Fader og blev af Moderen sat i Lære hos *Lambertin* i *Lüttich*, hvor han tilbragte to Aar og lærte at tegne. Derefter fik han hos sin Fætter, *Christophorus Puitlinck* i Roermonde tre Aars Undervisning i Malning. Senere arbejdede Douven i tre Aar for den kunstelskende Don *Jan Dellano Velasco,* Gelderns Finansraad. I denne Mands store Samling malede han efter berømte italienske Mestres Værker og kom paa den Maade saa vidt, at han blev betroet til at portrættere en Række fremragende Personligheder ved Kurfyrsten af Pfaltz' Hof i Düsseldorf. 1682 blev han Hofmaler, en Stilling, han beholdt, efter at han var bleven Galleridirektør hos Kurfyrst *Johan Wilhelm,* der i 1690 succederede sin Fader, *Philip Wilhelm.* Denne havde i 1685 arvet Kurfyrsteværdigheden efter sin barnløse Fætter, *Karl,* der var gift med Frederik den Tredies næstyngste Datter *Wilhelmine Ernestine.* Noget egentligt Slægtskab mellem Kurfyrst Johan Wilhelm og den danske Kongefamilie var der altsaa ikke. Grunden til, at Johan Wilhelm kom til at interessere sig for en dansk-østrigsk »mariage«, var en helt anden. Hans første Gemalinde, der døde i 1689, altsaa uden at være bleven Kurfyrstinde, var en Datter af Kejser *Ferdinand den Tredie,* og hendes Broder, Kejser *Leopold den Første,* var anden Gang gift med Johan Wilhelms Søster, *Eleonora.* Svogerskabet mellem »Churpfaltz« og Kejseren var altsaa dobbelt. Kurfyrstens andre Søstre var gift ind i de regerende Fyrstehuse i *Portugal, Spanien, Parma* (Familien *Farnese*) og *Polen* (Fami-

[1] Ogsaa Douvens Navn forekommer skrevet bag paa enkelte Billeder.

Anton Schoonjans Selvportræt. Uffizierne.

lien *Sobiessky*). Douven havde saaledes let ved at komme i Forbindelse med en Række europæiske Hoffer. Det begyndte med, at han, der i 1684 var bleven gift med *Maria Johanne Daniels*, blev sendt til Wien. Her kom han til at male Kejser Leopold, Kejserinde Eleonora og flere af Hoffets mere fremragende Medlemmer. Da han var færdig med dette store og uhyre smigrende Arbejde, sendte Kurfyrsten af Pfaltz ham paa Kejserens Bud til Danmark

for at male Prinsesse Sophie Hedevig[1]. Som allerede nævnt gjorde Schoonjans ham Følgeskab.

Hvorfor blev der sat saa store Kræfter i Bevægelse for Prinsesse Sophie Hedvigs Skyld? Ja, det ved vi nøje Besked med fra Christian den Femtes ovenfor citerede Dagbog, der er lige saa omstændelig, naar der er Tale om en vis »mariage«, som den er faamælt, naar det drejer sig om »de tou Mallere«, hvis Evne til at skildre Prinsessen fra hendes mest indtagende Side kunde faa stor, maaske endog afgørende Betydning. Kort sagt, Dagbogen kaster et klart Lys over Christian den Femtes Anstrængelser for at faa sin eneste Datter glimrende forsørget, men kender ikke Navnene Schoonjans og Douven.

Forlovelsen mellem Sophie Hedvig og hendes Fætter, *Johan Georg af Sachsen,* Søn af Kurfyrst *Johan Georg den Tredie* og *Anna Sophie,* Christian den Femtes ældste Søster, var i 1691, da Prinsessen gik i sit fjortende Aar, bleven hævet. Forhandlingerne om Ægtepagterne og især om Prinsessens Apanage var da allerede begyndt. Kurprinsen havde trukket sig tilbage paa en Maade, der med Rette havde saaret Kongen dybt, saa meget mere som han samtidig var ængstelig for, at Prinsesse *Hedvig Sophie* af Sverrig, hans yngste Søster *Ulrika Eleonores* Datter, som han af politiske Grunde gærne vilde have til Svigerdatter, skulde blive forlovet med en anden Fætter, en anden Frederik, den senere *Hertug Frederik den Fjerde* af Gottorp. Medens denne Frygt viste sig mere og mere begrundet, havde han sin Opmærksomhed henvendt snart paa det ene, snart paa det andet Hof, hvor der fandtes en giftefærdig Prins eller Prinsesse. Den 6. August 1692 nævner Kongen første Gang Muligheden af en »Egteschabsalliance« mellem Sophie Hedvig og den Romerske Konge, *Joseph,* født 1678 og altsaa et Aar yngre end Prinsessen af Danmark. Den fjortenaarige Svigersøn *in spe* var Søn af Kejser Leopold og Kejserinde Eleonora, »Churpfaltz«s Søster. Den danske Konge ønsker, at der paa den østrigske Gesandts discrete Forespørgsel skal svares, »at vi for biensiance skyld ingen avance dertil kunde gøre« — det blev jo Frierens Sag — »men skulde Kejseren være inklineret dertil, kunde der tales derom og skulde proportionerne derom blive tilbørligt modtaget af os og de, som til dette Værk contribuerede blive kongeligt re-

[1] Hos *Houbraken* kaldes Prinsessen for *Charlotte Amalie,* en Fejl, der formentlig skyldes Forveksling af hendes og Moderens Navne, og som gaar igen i alle de Kunstnerleksika, hvor Douven's Rejse findes omtalt.

Jan Frans Douven. Selvportræt. Uffizierne.

compenceret, naar Tiden kom.« Kort sagt, Planen tiltaler fra første Færd Kongen i høj Grad. Han oplives kendeligt, hans Bitterhed overfor »Chursachen« mindskes og afløses efterhaanden af huldsalig Velvilje. Allerede i Oktober 1692 har Danmarks Udsending

i Wien en Samtale med Rigshofraad *Scheller*, der betegner et Ægteskab mellem den romerske Konge og den danske Prinsesse som en Mulighed, hvis Christian den Femte vil lade sin Datter gaa over til den katholske Tro. Kongen vil tænke nøje over denne Side af Sagen, men lader Gesandten vide, at han vel maa »promittere 10^{m} rdl. til Scheller saa fremt denne mariage efter Guds vilje skulde faa Fremgang«. Hvad der i de nærmest følgende Aar blev gjort for at fremme Giftermaalsplanerne, er ikke klart. Hoffet i Wien synes at have ventet til 1694 med at gøre de indledende Skridt. Men først i Begyndelsen af 1696 er der Forhandlinger i Gang om Prinsessens Overgang til Katholicismen. Sagen var i hvert Fald saa vidt fremskreden, at den romerske Konge maatte ønske et Portrait af sin tilkommende Gemalinde. Hvornaar de to Malere, som skulde hjælpe ham hertil, drog ind i København, kan ikke ses. Men de havde formodentligt været her nogen Tid, da Kongen i Slutningen af April »lod sig afmalle«.

Da Schoonjans og Douven i Juni rejste bort igen, efterlod de mindst elleve Billeder i Danmark. Sandsynligvis var der allerede sendt et Par Portrætter af Prinsessen Syd paa. I hvert Tilfælde melder Enkekurfyrstinde Anna Sophie, der tidligere havde faaet en Miniatur tilsendt, at det ny Portræt af Sophie Hedvig er kommen hende i Hænde. Miniaturen havde behaget i Wien. Om det andet Portræt forlyder i den Henseende intet.

Forhandlingerne om Ægteskabet gik imidlertid meget trægt, da Prinsessen i det religiøse Spørgsmaal viste en Standhaftighed, der sætter hendes Karakter i et meget smukt Lys. Moderen støttede hende, saa godt det lod sig gøre, hvilket gjorde Kongens Skuffelse endnu bitrere. Hans Ønske havde oprindelig gaaet ud paa en dobbelt Forbindelse med det østrigske Kejserhus. Men da han afæskede Theologerne i København deres Mening om Tilladeligheden af en Forbindelse mellem Prins Frederik og Kejserens Datter fik han et bestemt Nej til Svar. Saa meget ivrigere maatte der arbejdes paa Gennemførelsen af Planen for Sophie Hedvigs Vedkommende. »Churphaltz« maatte læse flittig paa sin Rolle som Ægteskabsmægler. Dronningen blev tvunget til at love, at hun vilde forholde sig passiv. Kongens Skriftefader Dr. *Masius* og Prinsessens Skriftefader Dr. *Jespersen* forsikrede med stigende Kraft, at Prinsessen kunde blive salig i sin ny Tro, og ikke alene Enkekurfyrstinderne af Sachsen og Pfaltz, Kongens Søstre, men ogsaa førstnævntes Søn, *August den Stærke*, agiterede ivrigt for Partiet. Christian den Femte

Prinsesse Sophie Hedevig. Malet af Schoonjans. Frederiksborg.

maa dog have ment, at det var bedst at holde sig en Udvej aaben. Ikke nok med, at Sophie Hedvig i Foraaret 1696 sad for Schoonjans og Douven, hun blev samtidig malet af *Coffre*. Ved dette Portræt er der den Ejendommelighed, at Prinsessen er klædt i Blaat og Gult. Det kan være tilfældigt, men den Mulighed, at disse Farver er valgt som en Artighed overfor Sverrig, er ikke udelukket[1]. Som bekendt

[1] I Overkammerjunkerens Regnskab staar under 17. Juni 1696 anført: »Le Coffre for et skilderi af Kronprincessen 50 r.« Hermed menes ikke den vordende Dronning, Louise, men Kon-

mødte Christian den Femtes Ønske om en Forbindelse mellem Datteren og Karl den Tolvte Uvilje hos den svenske Enkedronning og Ligegyldighed hos den unge Konge.

Hen paa Efteraaret 1696 forlangte Christian den Femte bestemt Besked af Sophie Hedvig. Og hun afgav da en Erklæring, der gik ud paa, at hun ikke kunde beslutte sig til Giftermaalet med den romerske Konge, hvis det var en Betingelse, at hun skulde svigte sin Overbevisning. Hun vilde da hellere se Enden paa sine Dage. Alligevel kom der i December atter Liv i Forhandlingerne, idet Kurfyrsten tilbød at sende en Gejstlig til København, for at Prinsessen kunde blive undervist i den katholske Troes vigtigste Læresætninger. Den Gejstlige kom. Men intet hjalp. Prinsessen græd meget, alt mens hun forsikrede, at hun aldrig kunde faa Ro i sin Sjæl, hvis hun gav efter. Kongen havde aabenbart ondt af hende. Hen paa Foraaret meddelte han, skønt med et dybt Suk, sin Søster i Dresden, at det nu var saa godt som forbi med den »østrigske Mariage«.

Derefter synes Forhandlingerne at være gaaet i Staa af sig selv. Skønt Sophie Hedevig havde flere Friere foruden Churprinsen og den romerske Konge, blev hun aldrig gift, med mindre hun da, som nogle tror, har været hemmelig viet til *Carl Adolph von Plessen.*

I nogle Foraarsmaaneder 1696 maa vi tænke os den danske Kongefamilies Medlemmer, Majestæten selv, Dronningen, Prins Frederik og hans Gemalinde, Kronprinsessen og Prins Wilhelm, ivrigt optaget af at sidde Model for de to fremmede Malere. Naar Inventariet ikke nævner noget Portræt af Prins *Carl,* er Grunden simpelthen den, at han ikke blev malet. Han var ude for at se sig om i Verden og pleje sit zarte Helbred.

Antageligt har baade Schoonjans og Douven malet Sophie Hedvig gentagne Gange. Maaske har hun siddet for dem begge samtidigt. Frederiksborgs Schoonjans-Portræt og Rosenborgs Douven-Portræt fremstiller hende i samme Stilling, iført samme blaa Kjole med hvide Kniplinger og med samme Baggrund. At der har eksisteret flere Gentagelser af de i Inventariet nævnte Billeder, er hævet

gens Datter. Billedet nævnes i Inventariet 1718 og senere som »Portræt af Prinsesse Heidevig paa en Stol«. *Woersaa,* der maaske lod sig forvirre af Navnet Heidevig og de svenske Farver hæftede Betegnelsen »Karl den Tolvtes Søster« paa Billedet. *Brock* gjorde i Inventariet af 1877 Skridtet fuldt ud og skrev Hedvig Sophie. Med dette Navn gik Portrættet over i »Danske malede Portrætter«. I Rosenborgs nyeste Inventarium er paa Forfatterens Foranledning Hedvig Sophie af Sverrig rettet til Sophie Hedvig af Danmark.

Prins Wilhelm. Malet af Schoonjans. Rosenborg.

over enhver Tvivl. Alene Hensynet til Hoffet i Wien, hvorfra Christian den Femte tidligere havde modtaget adskillige Portrætter, nødvendiggjorde slige Gentagelser.

Fire af de otte Schoonjans- og Douven-Portrætter, der i Christian den Femtes Tid hang paa Rosenborg, genfindes i Inven-

tariet af 1718. Her er Prins Wilhelms Portræt dog betegnet som »malet af Douven«. Det gik i 1750 til Christiansborg sammen med Douven's Portræt af Kongen og de to Portrætter af Sophie Hedvig. Hvor de andre fire Portrætter blev anbragt mellem ca. 1700 og 1718, ved Forfatteren ikke. Sandsynligvis er de gaaet til Frederiksborg. Hvorfor ikke ligesaa godt Christiansborg? Fordi de i saa Tilfælde nok vilde have gjort Følgeskab med de andre fire Portrætter, da disse vendte tilbage til Rosenborg, hvilket skete inden 1781. I Inventariet fra dette Aar findes Prins Wilhelm, der stadigt tillægges Douven, de to Sophie Hedevig og Christian den Femte. Det sidstnævnte kommer herefter ikke mere bort fra Rosenborg. Men Malerens Navn, som Woersaa kendte, gaar ad Glemme og forekommer hverken i Inventariet af 1877 eller i »Danske malede Portrætter«. De tre andre overflyttes i 1813 til Frederiksborg. Her forbliver Portrættet af Prins Wilhelm, indtil Slottet brænder. Det reddes og vender atter tilbage til Rosenborg. Billedet blev baade i 1831 og i 1838 af *Høyen* rigtigt identificeret, mærkelig nok under Henvisning til et Stik efter Maleri af *Coninck*. Men derefter kaldes det snart »Frederik den fjerde som Dreng«, snart »Frederik den Fjerdes Broder«, snart »Prins Jørgen som Dreng«, snart »Frederik den Fjerde eller hans Broder«, snart »Prins Carl« (f. Eks. i »Danske malede Portrætter«) og tilsidst i Rosenborgs nyeste Inventarium, »Ubekendt ung Prins«. Sammen med »Prins Wilhelm« reddedes ved Branden Rosenborgs Douven-Portræt af Sophie Hedvig. Det er i en skriftlig Tilføjelse paa den trykte »Fortegnelse over de ved Frederiksborgs Slotsbrand reddede Portrætter« betegnet som »malet af Douen«. Men denne Bestemmelse er ikke gaaet med over i Inventariet af 1877, og i »Danske malede Portrætter« kaldes Billedet »Kopi af F. I. Bouven«? Muligvis er det rigtigt, at Billedet er en Kopi. Men i saa Tilfælde, hvor er da Douven's Original bleven af? At Signaturen I. F. Douven Pinxit, der findes udført med kunstfærdige Slyngninger paa Bagsiden af Douven's Portræt af Sophie Hedvig paa Frederiksborg, blev læst forkert, har givet Anledning til adskillige Misforstaaelser. Navnet F. I. Bouven har spøget kraftigt i Frederiksborg-Samlingens Fortegnelser og erobrede endog Schoonjans' Portræt af Prinsessen. Navnet Schoonjans blev kort sagt sat fuldstændig ud af Spillet.

Hvad der i Danmark er skaanet af Schoonjans og Douven's Produktion er tilstrækkeligt til at give en klar Forestilling om deres

Christian den Femte. Malet af Douven. Rosenborg.

Stil. Begge er udprægede Epigoner, typiske Repræsentanter for Tidens konventionelle Hofkunst. Men de lader sig ikke forveksle. Mens Douven's Farve er haard og metallisk, er Schoonjans' blød og indsmigrende. Mens Douven's Foredrag som Regel er tørt og pedantisk, men fuldkommen ærligt, udtrykker Schoonjans sig flydende og elegant, men overfladisk«. De er omtrent lige dygtige,

men som Iagttager staar Douven over Schoonjans. Portrættet af Christian den Femte rummer en god Karakteristik af den svagelige Konge, der hurtigt nærmede sig den Tid, da han iførte sig et Slags Korset for ikke at falde sammen, badede i Vin og bevægede sig fra Værelse til Værelse ved Hjælp af en Rullestol. *Spengler* tænkte maaske paa dette Billede, da han i sine »Artistiske Efterretninger« skrev: »Douven kan ansees for en af de første Portraitmalere; thi foruden den store Fortjeneste at male godt, besadt han den Lykke at være heldig i at træffe[1].«

Hvem af de to Malere, man vil foretrække, er en Smags Sag. Ingen af dem kan betegnes som mere end en tredie Klasses Kunstner. Og de vilde ikke have Krav paa Interesse, hvis de ikke for deres Samtid havde staaet med en vis Nimbus. At de fuldtud forstod at værdsætte deres fornemme og indflydelsesrige Forbindelser, fremgaar tydeligt nok af Selvportrætterne i Uffizierne. Paa Schoonjans' Billede ses et Portræt af Kejser Leopold med det formidable Underbid, paa Douven's et Dobbeltportræt af den albinoagtige Kurfyrste og hans stive Gemalinde. Kunstnerne optraadte sikker overalt som Grandseigneurs, selv naar de, som i Danmark, kun medbragte en Tjener hver. Douven var uden Tvivl den mest feterede. Takket være Forbindelsen med de mange Fyrster, som var besvogret med »Churpfaltz«, kunde han tilsidst bryste sig at have portrætteret tre Kejsere, tre Kejserinder, fem Konger, syv Dronninger og en Mængde Prinser og Prinsesser. Mere Mening er der i at berømme ham for den Andel, han havde i Oprettelsen af Kurfyrstens Düsseldorfer Malerisamling, som nu danner Kærnen i Münchens gamle Pinakotek.

I mange fremragende Samlinger finder vi Spor af Schoonjans' og Douven's Virksomhed som Hofmalere. Medens Douven's Portrætter leder Tanken hen paa hollandsk Dekadencekunst, hvis Repræsentanter fandt ivrig Paaskønnelse hos Kurfyrsten, har Schoonjans' Billeder i Farven, der undertiden ejer en vis Fylde og Varme, netop saa megen Tilknytning til flamsk Stil, at man kan forstaa Samtidens naive Begejstring og deraf følgende Tilbøjelighed til at drage Sammenligninger mellem ham og *van Dyck*. Det maa vel erindres, at Schoonjans i Modsætning til Douven ikke alene har malet Portrætter, men ogsaa »Historie-Billeder«. I Wiens Kirker finder man

[1] Mærkelig nok erklærer Spenglers Samtidige, *Weinwich*, sig fuldkommen renonce paa Kendskab til Douvens' Billeder.

hans Altertavler. I Augsburg, Nürnberg og Schleisheim hænger hans Billeder af Martyrer og mythologiske Skikkelser, hvis mørke, undertiden endog makabre Kolorit staar i en mærkelig Kontrast til de blomstrende Farver, Kunstneren som Regel benyttede i sine Portrætter. Mange af de sidste kendes kun fra Stik. Albertina Samlingen i Wien ejer flere af hans signerede Tegninger.

Endnu hyppigere støder man paa Douven's Billeder. Naturligvis er der en Række Samlinger, hvor man træffer begge Kunstnere repræsenteret. Foruden Rosenborg og Frederiksborg gælder dette Schleisheim og Nürnberg. Begge Steder findes der Billeder, som er malet for Hoffet i Düsseldorf. Denne By ejer endnu Douven's Portræt af Maleren *van der Werff* og hans Hustru. Det minder om den livlige Periode, da Kurfyrst Johan Wilhelm foruden Douven, Schoonjans og v. d. Werff tog sig af *Johan Weeninx*, »de beroemde Beld- en Beesteschilder«, *Eglon van der Neer*, »de uitvoerige kleene Landschapschilder«, og *Rachel Ruis*, »de konstige Bloeme- en Fruitschilderes«. I Cassel, baade i Galleriet og paa Slottet Wilhelmshöhe er Douven repræsenteret ved flere Portrætter og Billeder af portrætagtig Karakter som f. Eks. »Damen med Viften«. Nationalmuseet i München ejer ikke mindre end niogtyve ganske smaa Portrætter i Olie, alle malede i 1695 og forestillende en Række af de Kejsere, Konger og Dronninger, som Douven saa ærbødigt forevigede. I Uffizierne, Pitti og Galeria Corsini, Florenz, er der mange Portrætter af Johan Wilhelm og hans Gemalinde, Prinsessen af Toscana, snart hver for sig, snart sammen, snart i lille, snart i stort Format, snart i hel og snart i halv eller kvart Figur. Derimod er Douven's Navn med Urette knyttet til Uffiziernes Portræt af Elisabeth d'Hurray, der hører hjemme i en tidligere Periode og ikke i mindste Maade minder om andre af Kunstnerens Arbejder. —

Nogen Tid efter at Douven var vendt tilbage til Düsseldorf, blev han — atter paa Kejserens Befaling — sendt til Hertugen af Modena's Hof. Her skulde han male en ung Dame, som nu var udset til Livsledsagerinde for den romerske Konge[1]. Og denne Gang fulgte Brylluppet hurtigt efter Billedets Tilsynekomst i Wien. Fra Modena rejste Douven til Florenz, hvor han malede Storhertugen for Kurfyrstinden. Ved denne Lejlighed malede han ogsaa Selvportrættet, for hvilket han erholdt en Guldkæde med Medalje.

[1] Houbraken har her igen et forkert Navn. Den unge Dame, der blev Kejserinde, hed ikke *Amalie af Hannover*, men *Wilhelmine Amalie af Braunschweig*.

Prinsesse Sophie Hedevig. Malet af Douven. Frederiksborg.

Siden holdt Douven sig i Ro. Houbraken siger, at han hos Kurfyrst Johan Wilhelm fremmede Kunstkærligheden saaledes, at Düsseldorf vilde være bleven et andet Rom, dersom den Almægtige havde forundt Fyrsten at leve noget længere.

Douven overlevede sin Velgører i elleve Aar. Han døde, 71 Aar gammel, 1727, efterladende sig en Søn, *Bartholomæus Douven*, der ogsaa var Maler og som saadan Elev og Efterligner af van der Werff.

Aaret før var Schoonjans død i Wien. Han var naaet tilbage

Prinsesse Sophie Hedevig. Malet af Douven. Rosenborg.

hertil ad mange Omveje og gennem mange Oplevelser, der sammen med det Indtryk, man faar af hans Selvportræt i Uffizierne, karakteriserer ham som en problematisk Natur, en absolut Modsætning til den adstadige, regelmæssige og nøgterne Douven. I de gamle Leksika-Forfatteres Beskrivelser af hans Levned er der en Lakune,

som ikke helt kan udfyldes af hans Rejse til Danmark. I Aaret 1702 kan han spores i Berlin, hvor han malede den senere Kong *Frederik Wilhelm den Første* som fjortenaarig Dreng, fremstillet som David med Goliath og Filistrene i Baggrunden. Sandsynligvis har han paa dette Tidspunkt aflagt et Besøg i Dresden. Han har i hvert Fald malet et Portræt af *August den Stærke*. Et Par Aar senere var han i Haag. Her boede han og hans Familie hos en Guldsmed ved Navn *Spik*, som agtede at uddanne sig til Maler. Men ogsaa fra Haag brød han saa hurtigt og uformodet op, at hans Biografer atter tog Anledning til at tale om »ubekendte Omstændigheder«, der tvang ham til at forsvinde saa hurtigt som muligt. Han drog nu til Amsterdam og kom endelig, formodentlig paa Douven's Anbefaling, til Düsseldorf. Om hans Ophold her minder et enkelt Portræt af Kurfyrsten. Langt om længe naaede han tilbage til Wien for i 1726 at ende sine Dage dér, hvor han for længe, længe siden havde lagt Grunden til sin Berømmelse.

THEODOR FAABORG

Hans Baldung Grien: Vaabentegning. Gave fra S. Larpent.

NOGLE ÆLDRE TYSKE HAANDTEGNINGER I KOBBERSTIKSAMLINGEN

Næst efter Kobberstiksamlingens danske Haandtegninger kan dens ældre tyske rose sig af hyppigst at være omtalt i den videnskabelige Litteratur. Allerede saa tidligt som 1860—61 udgav Samlingens daværende Direktør J. M. Thiele i fotografiske Gengivelser en Del af dens sjældneste Blade, deriblandt ogsaa nogle af de tyske Tegninger[1]. Samtidig og i samme Form udgav Thiele

[1] J. M. Thiele: Cabinet royal d'Estampes à Copenhague. Planches photographiques des dessins et des gravures rares et curieuses. L'année 1860 et l'année 1861.

under den yngre Holbeins Navn en Række Sølvstifttegninger[1], der senere igen er blevet offentliggjort, idet en Del af dem er paavist at have tilhørt en af Hans Baldung Grien's Skitsebøger, mens Resten er henført til Hans Holbein den ældre (ca. $14^{60}/_{70}$—1524). Om Opfattelsen af disse Tegninger som »Gentagelser« af Tegningerne i Berlin og Weimar holder Stik turde være et Spørgsmaal. Alle er de mer eller mindre optegnede i senere Tider, og da det samme ogsaa er Tilfældet med de i Tyskland værende Eksemplarer, er Spørgsmaalet, om vore Tegninger kan kaldes Gentagelser eller slet og ret Kopier, uhyre vanskeligt at afgøre. Sikkert er det dog, at nogle af dem ikke kan være andet end Kopier[2]. Udenfor denne Serie ejer Samlingen endnu et Par andre sene og ringe Kopier af Portrætter af Hans Holbein den ældre. Den ene forestiller en Guldsmed Jørig Seld (1497), hvilket fremgaar af den nylig publicerede Tegning fra Museet i Bayonne[3]. Hvem det andet Portræt forestiller, vides ikke. Begge Kopier er udført af samme Haand.

En hel lille Litteratur findes snart ogsaa om Samlingens Tegninger af Martin Schongauer (ca. 1445—91). Først har Max Lehrs gjort opmærksom paa dem i 1914[4], dernæst er de gengivet i J. Rosenbergs Værk om Schongauers Tegninger (1923), og endelig har atter Lehrs[5] og desuden Ernst Buchner[6] i Anmeldelser af Rosenbergs Bog omtalt nogle af Tegningerne. Alle tre Forfattere kender dog kun vore Blade gennem Fotografier, hvilket sikkert er Grunden til deres høje Vurdering af en enkelt af Tegningerne. Gennemgaaende tiltræder Lehrs i sin Anmeldelse Rosenbergs Bestemmelser. Denne opfører vor Tegning af en Orientalers Hoved blandt de ægte og giver den med Rette en meget rosende Omtale. I Virkeligheden er den ogsaa en udmærket Tegning, en af Schongauers bedste. Ligeledes maa man give Rosenberg Ret, naar han opfører Hovedet

[1] J. M. Thiele: Quarante feuilles d'un livre d'esquisses de Jean Holbein le jeune, tirés du Cabinet royal d'estampes de Copenhague. 1861.

[2] Ældre Litteratur nævnt hos E. Bloch: Den kongelige Kobberstiksamling p. 151 (1881) — E. His: Hans Holbein's des aelteren Feder und Silberstift-Zeichnungen (u. A.) — Jfr. A. Woltmann: Hans Holbein's des aelteren Silberstift-Zeichnungen im königlichen Museum zu Berlin (u. A.) — C. Glaser: Hans Holbein der ältere. (1908) — Max J. Friedländer & Bock: Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Die deutschen Meister, p. 48 ff. (1921).

[3] Les dessins de la collection Léon Bonnat au Musée de Bayonne. II Nr. 37 (1925).

[4] Schongauer-Zeichnungen in Dresden. Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen V p. 6 ff. (1914).

[5] Burlington Magazine. XLIV p. 133—34 (1924).

[6] Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst I. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeits. Hrsg. von Ernst Buchner & Karl Feuchtmayr p. 286 (1924).

af en ung Kvinde blandt de tvivlsomme. Allerede Lehrs havde i sin Tid nogen Betænkelighed, selvom han dog holdt den for egenhændig. Stregens Svaghed — navnlig i Sammenligning med Orientalerhovedet — er saa paafaldende, at her maa være Tale om en Elevtegning eller en Kopi.

Det samme er sikkert ogsaa Tilfældet med den tredje Tegning, Hovedet af en ældre skægget Mand, der ret uforstaaeligt af Rosenberg berømmes ikke alene som en fuldtud egenhændig Tegning men ogsaa som særlig betydelig[1]. Forholdet er dog det, at Tegningen er blevet ganske ødelagt ved grov Overtegning; særlig er Ansigtstrækkene medtaget, mens man mindre forstyrres af de i anden Blækfarve udførte Overtegninger i Skægget. Dog, ser man saavidt mulig bort fra senere Tiders Ødelæggelse af Tegningen, synes heller ikke den underliggende oprindelige Tegning at være af saa fremragende kunstnerisk Kvalitet, at den er al den Ros værd, der ydes den. Dygtighed savner den i og for sig ikke, men tørt og for rutineret virker Stregen, saa man maa gaa ud fra at staa overfor en dreven Elevtegning eller Kopi, der kvalitetsmæssig svarer til lignende Tegninger som Englehovedet i München (Rosenberg T. 31) eller Orientalerhovedet i Basel (Rosenberg T. 28). Fremstillingen i sig selv og Tegningen, som den nu er bevaret, gør i hvert Fald ikke noget gunstigt Indtryk.

Den anden Del af de Tegninger, Thiele i sin Tid offentliggjorde som Hans Holbein den yngres, nemlig Bladene fra Hans Baldung Griens Skitsebog hører til Samlingens smukkeste tyske Haandtegninger. De er senere gengivet i Terey's store Publikation af Baldungs Tegninger sammen med de to andre Tegninger af samme Kunstner, der fra gammel Tid fandtes i Samlingen: Diogenes i Tønden (1511) og Tegningen paa leverrødt grunderet Papir forestillende den læsende Jomfru Maria[2].

Endelig kan det til Slut være rimeligt — for saa vidt muligt at være fuldstændig — at nævne vor Portrættegning af den saakaldte Mester B. B.; den er omtalt i Berlinerkabinettets sidste store Katalog[3].

Størsteparten af Kobberstiksamlingens tyske Tegninger tilhører, som naturligt er, det 16de Aarhundrede. Kun ganske enkelte maa

[1] Martin Schongauer Handzeichnungen p. 24 (1923).
[2] G. von Terey: Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Nr. 167—92 (III. 1896).
[3] Friedländer & Bock: Anf. V. p. 67.

antages at være fra Tiden hinsides Aar 1500. Den interessanteste af disse, et ret stort Blad (272 × 204 mm.), er en Del af den testamentariske Gave fra S. Larpent, som Samlingen modtog i 1913 (Afb. S. 245). Tegningen er udført med Pen paa rødt tonet Papir, der har et ret usædvanligt Vandmærke: En staaende Kvinde med Glorie om Hovedet og holdende et Kors i Haanden. Briquet kender Vandmærket i italienske Papirer fra Tiden 1422—52[1].

Forneden til højre har Tegningen paa Forsiden et ængsteligt kopieret Schongauer Monogram. Spredt ud over Bladet, der synes beskaaret til højre, er anbragt fem forskellige Studier af siddende og liggende draperede Figurer, uden Tvivl forskellige Apostelskikkelser hørende til en Fremstilling af Kristus i Getsemane. De fire af Studierne forestiller siddende sovende Apostle, mens den i højre øverste Hjørne gengiver en Apostel, set skraat bagfra, der svøbt i sin Kappe ligger udstrakt sovende paa Jorden. Paa Tegningens Bagside ses to Studier den ene udført i Pen, forestillende enten den til samme Billede hørende Kristusskikkelse, der knælende løfter Armene mod Himlen eller ogsaa Kristus, der paa Vejen til Golgatha segner under Korsets Vægt. Ved Beskæring er dog en Del af de løftede Arme og Hovedet forsvundet. Paa den nedre Halvdel af Bladet er en anden, meget udslidt, Studie af en knælende Figur set skraat bagfra udført i Sortkridt.

Ved første Øjekast tror man at staa overfor et Blad med forskellige Skitser til et Billede af Kristus i Getsemane, men ved nærmere Betragtning undgaar man dog ikke at lægge Mærke til, at de enkelte Figurer har et i høj Grad færdigt og afsluttet Præg, ligesom den totale Mangel paa Forhold mellem Figurerne er paafaldende. Man sporer intetsteds et Forsøg paa Gruppering eller et Udkasts Søgen fremad, ingen Rettelser eller Usikkerhed i Opfattelsen. Den rimelige Forklaring herpaa er, at Tegningen forsaavidt ikke er et selvstændigt Kunstværk, men viser Kopier af de enkelte Figurer paa et Maleri. Dette Synspunkt bekræftes da ogsaa, naar man ser Tegningen i Sammenhæng med en Række beslægtede Tegninger fra Tiden omkring 1490, der med Rette anses for at gengive forskellige Kunstværker i Maleri, Skulptur eller grafisk Kunst. Indenfor disse Eftertegninger er der igen en snævrere Kreds af Blade, der maa være udført af den samme Mester, som har gjort vor Tegning.

I og for sig er det jo ogsaa et ganske naturligt Forhold, at Kunst-

[1] C. M. Briquet: Les Filigranes. Paris. 1907. Nr. 7625.

Sydtysk ca. 1490. Figurer fra et Getsemane-Billede. Gave fra S. Larpent.

nere dengang — ligesaa vel som senere — paa Rejser har tegnet efter andre Kunstneres Arbejder eller søgt at fastholde Detailler af disse i deres Skitsebøger. I forskellige Samlinger — navnlig da tyske — findes flere saadanne Eftertegninger, og i nogle Tilfælde kan man bestemme de Malerier eller Stik, efter hvilke Tegningerne er gjort. F. Eks. kan nævnes, at en Tegning i Louvre, der af Rosenberg anses for at være udført af Schongauer, gengiver Kristusfiguren paa Rogier van der Weydens Alter i Beaune[1], eller at en Tegning i Städelsches Institut i Frankfurt forestillende Maria med Barnet staaende i en kirkelignende Bygning er kopieret efter Mester E. S.'s Stik (B. 52)[2].

Blandt Berlinerkabinettets mange Tegninger, der tilhører denne Kategori, er en kopieret efter Bebudelsesenglen paa venstre Fløj af Rogier van der Weydens Alter med Kongernes Tilbedelse i Pinakoteket i München, mens den tilsvarende Tegning med den knælende Maria solgtes paa Rodrigues' Auktion i Amsterdam 1921[3]. Af andre saadanne Eftertegninger er en gjort efter en udskaaren Altertavle med den tronende Maria[4], en anden forestillende Kongernes Tilbedelse gengiver aabenbart et Maleri og er nær beslægtet med en Tegning fra Rodrigues' Auktion af Klagen over Kristi Lig[5]. Begge er yderligere forsynet med samme karakteristiske falske Dürermonogram.

Og endelig er der i Berlin og i flere andre offentlige og private Samlinger en Række Blade, sikkert tilhørende en og samme Kunstners Skitsebøger. Til disse slutter sig vort Blad paa den smukkeste Maade. I Berlin findes efter min Opfattelse i det mindste fem Tegninger, Figur- og Draperistudier, som maa stamme fra denne Samling nemlig: Inv. No. 4617, 2628, 2629, 1045 og 4465. De fire første bestemmes som øvretyske Tegninger fra ca. 1490[6], mens den sidste kaldes nederrhinsk fra ca. 1480. Tidligere var denne Tegning i Lanna's Samling, og blev da gengivet i Albertina-Værket som ældre nederlandsk[7]. Den gengiver aabenbart otte træskaarne Figurer af

[1] Rosenberg: Anf. Værk p. 25 ff. T. 22—23.

[2] Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. IV Lief. Nr. 2.

[3] M. J. Friedländer & E. Bock: Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. I, Nr. 1978. p. 92 pl. 127 (1921) — Collection R(odrigues) Paris. Auk. i Amsterdam 12. Juli 1921, Kat. Nr. 91. pl. XXXV.

[4] Friedländer & Bock: Anf. Værk Nr. 1203 p. 91 pl. 129.

[5] — — — Nr. 4333 p. 92 pl. 124. — Rodrigues' Auktionskatalog Nr. 107 pl. XXXIX.

[6] — — — p. 92, T. 124 og 126—27.

[7] — — — p. 91, T. 124. — Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina Nr. 1292.

Helgeninder, og det er sikkert disses udpræget nederrhinske, for ikke at sige nederlandske, Stil, der ligger til Grund for Bestemmelsen. Nærmere beset kan der dog næppe være Tvivl om, at Tegningen hører til samme Serie Skitsebogsblade som de andre Berlinertegninger. I Dimensionerne (280×202) stemmer den godt overens med disse, og selve Tegnemaaden f. Eks. i Hoveder og Hænder svarer helt til de fire førstnævnte. En Forskel synes der at være i Draperibehandlingen, men dette skyldes sikkert Forbillederne, idet de træskaarne Figurer nok stammer fra en tidligere Tid af Aarhundredet end Tegningen selv. Endelig er det maaske ikke uden Betydning, at Bladet i ældre Tid har været i samme Samling som flere af de andre herhenhørende men nu adspredte Tegninger, nemlig Th. Lawrence's. Af de fire andre Berlinertegninger har to (Inv. No. 2628 og 4617) forskellige Studier hørende til Fremstillinger af Kristus paa Korset og Klagen over Kristi Lig; paa den ene er der bl. a. en Kopi af Magdalene paa Schongauers Stik (B. 18). Af de to sidste viser en Fremstillinger af mandlige og kvindelige Helgene, den anden Draperistudier og den hellige Michael.

Paa Rodrigues' Auktion solgtes under Nr. 92 og 94 to Tegninger[1] med hen mod en Snes forskellige Studier af Kristi Lændeklæde, hvoraf flere synes gjorte efter Skulpturer af sydtysk Karakter. Den ene af disse Tegninger er forsynet med et falskt Schongauer-Monogram ligesom vor. Endelig har begge Tegninger ligesom tre af Berlinertegningerne tidligere været i Thomas Lawrence's Samling.

Men Rækken af disse Studiebogsblade er ikke hermed afsluttet. Direktør Gustav Falck har gjort opmærksom paa, at i Städelsches Kunstinstitut i Frankfurt findes en Tegning med Draperistudier, der hører til denne Kreds[2]. Paa Forsiden ses en knælende Mands- og Kvindeskikkelse, samt en smuk staaende Figur set skraat bagfra: En Kvinde med Nøgleknippe ved Bæltet, der holder et Fad i Hænderne. Tegningens Bagside har to Studier af en knælende tilbedende Mariafigur. Desuden har Dr. E. Schilling ved Städelsches Institut venligst oplyst mig om, at paa Auktionen efter Fyrstinde Sayn-Wittgenstein[3] solgtes en Tegning med Draperistudier paa For- og Bagsiden og ligesom Berlinertegningen Nr. 2629 og vor udført

[1] Auktionskataloget Pl. XXXVI.

[2] Vandmærke: Briquet 14856.

[3] Auktion hos E. Hirsch München d. 26. November 1921. Kat. Nr. 436. Dimensioner 280× 184 mm. Afb. paa T. LXI.

Hans Leonhard Schäufelein: Jesus vandrer paa Søen.

paa let rosa tonet Papir. Den findes nu i Privateje i Crefeld. Og endelig angiver Berlinerkatalogen, at der paa Veste Coburg findes to Blade med Draperistudier, der tilhører samme Gruppe Tegninger som Berlinerkabinettets[1].

[1] Sluttende sig meget nær til denne Serie Tegninger og maaske udført af samme Haand er tre noget mindre Blade nemlig et i Kabinettet i Berlin med Ærkeenglene Gabriel og Michael (Inv. Nr. 1057. Friedländer & Bock p. 92 T. 127 — 208×159 mm.) og to tidligere i Rodrigues' Samling (Auktionskatalog Nr. 84 og 93 T. XXX). Begge disse sidste har Draperistudier af Helgeninder, og den ene er forsynet med et falsk Schongauer-Monogram. Nogen Grund til at adskille

De enkelte Blade i hele denne Serie er af nogenlunde samme Størrelse. Højderne ligger alle indenfor 270—284 mm. og Bredderne indenfor 184—208 (med Undtagelse af en enkelt Berlinertegning der kun er 150 mm. bred). Tegningernes Hensigt kan have været enten at fastholde Erindringen om kendte Kunstværker, som Tegneren har set paa Rejser, eller at skabe en Slags Mønstersamling til Atelierbrug, eller ogsaa en Forening af begge Formaal. Men hvadenten Tegningerne nu har været beregnet til det ene eller andet, er de dog ikke uden kunstnerisk Værd. Lidt grove kan de forekomme, men nægtes kan det ikke, at den Kunstner, der har udført dem, har haft en egen Evne til gennem ret faa Streger at fastholde Forbilledets Stilling, Bevægelse og rumlige Virkning. Smukt opfattet og gengivet er paa vor Tegning de to siddende Apostle med Hænderne under Kinden, mens den bedende Kristusfigur paa Tegningens Bagside er en udmærket følt Draperistudie.

Med Hensyn til Lokalisering af Tegnerens Hjemsted synes det mig, at man maa være noget varsom, idet jo Stilkarakteren (sydtysk) i de gengivne Figurer strengt taget ikke behøver at betyde andet, end at Kunstneren fortrinsvis har rejst i Sydtyskland og søgt sine Forbilleder der. Men da Tegnemaaden i og for sig ikke modsiger denne Bestemmelse, kan man indtil videre bibeholde Betegnelsen: Sydtysk ca. 1490 for hele denne Gruppe Tegninger.

Naar man derefter gaar over til Samlingens 16de Aarhundredes Tegninger, saa tilhører en stor Del af disse naturligt Dürers Skole. Fra ældre Tid findes saaledes fire Tegninger, som i gamle Dage ansaas for udførte af Albrecht Altdorfer, men senere er opført under den ulige rigtigere Betegnelse: Dürers Skole. Imidlertid er det muligt at drage endnu snævrere Grænser og udpege en bestemt, Dürer nærstaaende, Kunstner som deres Ophavsmand.

De tre af disse Tegninger er af samme Størrelse (212×152 mm., 211×151 og 211×149) og er alle Fremstillinger af Apostelen Peters Historie. Paa den første og smukkeste af dem ser man i Forgrunden Kristus vandrende paa Havet (Afb. S. 249). I Mellemgrunden ligger Apostlenes Fiskerbaade, og fra den nærmeste af disse søger Peter over til Kristus, idet han synkende strækker Armene ud mod

disse to Tegninger, saaledes som Auktionskatalogen gør, og datere dem med 30 Aars Mellemrum, synes der ikke at være.

ham. I Baggrunden ser man ind mod Land, hvor en Ridderborg ligger ensomt paa Toppen af en Klippe[1].

Den anden Tegning forestiller Interiøret fra Ypperstepræstens Gaard, hvor Soldaterne varmer sig ved Ilden. Gennem de aabne Buer ser man ind i Huset, hvor Ypperstepræsten sidder under en Baldakin. Kristus føres netop ud og kommer til Syne i Bueaabningen, just som Hanen galer, og Peter overfor Tjenestepigen ivrigt benægter at kende ham[2].

Paa den tredje Tegning er endelig fremstillet Apostlene Peter og Johannes, der helbreder den halte udenfor Templets Dør. Alle Tegningerne er udført med Pen og i en karakteristisk, meget sikker men ogsaa meget manierert Tegnemaade. Selve denne med de brede Lag af Parallelskravering og Rækker af smaa buede, næsten skælformede, Streger viser, at Tegningerne var beregnet paa at udføres i Træsnit, og hele Maneren foruden den karakteristiske Kristustype genfindes da ogsaa Gang paa Gang i de Træsnit, som er udført efter Hans Schäufelein's Tegninger. Der kan næppe være nogen Tvivl om, at vore Tegninger er udført af Schäufelein som Forlæg for Træskærere. De eksisterende Fortegnelser over Træsnit efter Schäufelein synes dog ikke at kende Træsnit efter vore Tegninger.

Hans Schäufelein var født i Nürnberg sidst i det 15de Aarhundrede, i hvert Fald før 1490. I Aaret 1515 slog han sig ned i Nördlingen, blev Borger i Byen og levede der indtil sin Død 1539 eller 1540. Han maa i sine unge Dage have staaet Dürer meget nær i Nürnberg, enten de nu begge har staaet i Lære hos samme Kunstner, eller Schäufelein maaske selv har været Elev af den noget ældre Dürer. Schäufelein's Navn staar i Forbindelse med et Mærke, han jævnlig føjer til sit Monogram, lignende en lille Ske eller Skovl. Han har været en overordentlig flittig Træsnit-Tegner, og nogle af hans originale Tegninger viser i endnu højere Grad end Træsnittene, at vore Pennetegninger maa tilskrives ham. Som nærmeste Sammenligningsmateriale kan nævnes en Tegning i British Museum forestillende Pave Honorius, der konfirmerer Præmonstratenser-Ordenens Statutter[3], en Tegning i Dessau af en luthspillende ung

[1] Paa Tegningens Bagside flg. Paaskrift fra det 16de Aarhundrede: et similiter ista est alia copia istoriæ ꝯtenta ĩ ipso scripto.

[2] Paa Bagsiden lignende Paaskrift som paa den foregaaende Tegning: et similiter est ista forma istoriæ prout ĩ ipso scripto ꝯtinetur.

[3] Købt paa Boreel m. fl.'s Auktion i Amsterdam 16. Juni 1908 Nr. 536 (Afb. i Kat.) — The Vasari Society VI, 28. Campbell Dodgson (1910—11).

Mand[1], i Berlin af Job, der plages af Djævelen (sign.)[2] og i Frankfurt a. M. af en Dreng ridende paa en Hest[3]. Navnlig denne sidste Tegning, der er betegnet med Schäufeleins Monogram, Mærke og Aarstallet 1518, men hvis kunstneriske Værdi er yderst ringe, er i enhver Henseende aldeles afgørende og overbevisende om vore Tegningers Ægthed. I Tegningen af Pave Honorius, der af Campbell Dodgson dateres ca. 1510—12, er det navnlig Pavens Draperi, Haarbehandlingen paa den yngre Mand ved Søjlen men især Balkonens og Baggrundens Figurer, der frembyder Lighedspunkter, uden at dog hele Tegnemaaden er saa dreven manierert som paa vore Tegninger. Og naar Christus-Typen genfindes paa Schäufelein-Træsnit i Bøger udkomne 1513 og optrykte 1519, maa man, foruden af den sikre Datering af den ridende Dreng i Frankfurt (1518), slutte, at vore Tegninger er udførte i Tiden ca. 1510—20, endda vel snarere saa nær det sidste Tidspunkt som muligt.

Sammen med de tre nævnte Tegninger og med Rester af det samme Vandmærke (Oksehoved), som findes paa Tegningen af Kristus, der vandrer paa Søen, er en fjerde Schäufelein-Tegning af andre Dimensioner med en meget besynderlig Fremstilling. I et Værelse ser man seks Jøder iført lange Kapper samlede om et firkantet Bord; paa dette staar Kristusbarnet ganske nøgent, og Jøderne udsætter det for alle de Pinsler, som Kristus senere maatte udstaa, mens han vandrede her paa Jorden. De to Jøder til højre, der ligesom den staaende til venstre paa den ene Skulder bærer et Emblem (to concentriske Cirkler), stikker Kristusbarnet i Haand og Fod med Naale (Naglerne?). Den staaende Skikkelse for Enden af Bordet har knyttet et Klæde om Barnets Hals og er i Færd med at kværke det, mens af de to siddende paa venstre Side den ene kniber Kristusbarnet med en Tang (den hvormed Naglerne blev taget ud af Korset?), den anden holder Omskærelseskniven parat. I Baggrunden ses for Enden af Bordet Jomfru Maria fremstillet som en ældre hærget Kvinde, der græmmes over Barnets Pinsler, idet hun med højre Haand griber sig til Hjertet.

Efter Stil og Tegnemaade maa dette Blad være ganske samtidigt med de tre Tegninger til Peters Historie, selvom det er noget sva-

[1] Max J. Friedländer: Handzeichnungen deutscher Meister in der herzogl. Anhaltschen Behörden-Bibliothek zu Dessau Nr. 10 (1913).

[2] Friedländer & Bock: Anf. Værk p. 75 T. 107. Inv. No. 4715.

[3] Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. VIII Lief. No. 3.

Hans Baldung Grien: Oldingehoved. Gave fra S. Larpent.

gere og ængsteligere i Stregen og f. Eks. i den staaende Figur længst til venstre næsten gør et kopimæssigt Indtryk. Denne Figur er forresten en Gentagelse af en af Apostlene paa Træsnittet af den Helligaands Udgydelse anvendt i en Evangeliebog, illustreret af Schäufelein og trykt i Augsburg 1513[1]. Dette stemmer godt med den ovenfor givne Datering af Samlingens tre andre Blade, foruden at de udviklede Renaissance-Former i Døren til højre ogsaa tyder paa en Udførelsestid i Aarhundredets andet Tiaar.

Fra samme Tid ejer Samlingen desuden en større Sortkridstegning[2], der i gamle Dage nød et vist Ry, og som endnu af enkelte Forskere sættes i Forbindelse med de største Navne. Den forestiller en ældre Kvinde med et rynket og furet Ansigt og med et Tørklæde trukket op over Hovedet. Tegningen bærer Dürers Monogram og Aarstallet 1516. Naar man tænker paa Dürers Tegning i Berlin forestillende hans Moder, forekommer det en ved første Øjekast ikke saa sært, at vor Tegning i ældre Tid har faaet Dürers Navn og været udstillet under dette. Ser man imidlertid Tegningen nærmere efter, saa er den langtfra af den Kvalitet, man straks antager. Stregen og Tegningen er paa sine Steder (f. Eks. i Munden) paafaldende svag, Formopfattelsen usikker. Og ved Siden af Dürers kraftige og sikre Tegning af Moderen kommer Flovheden og Svaghederne i vor Tegning saa meget stærkere frem. En Henførelse til Dürer er derfor ganske umulig, selvom den er mere forstaaelig, end at Matthias Grünewalds Navn er sat i Forbindelse med Tegningen.

Dens virkelige Ophavsmand maa dog utvivlsomt søges i Dürers Skole, og jeg skulde ikke anse det for ganske udelukket, at Hans Schäufelein ogsaa her maa komme i Betragtning. En Tegning i Berlin forestillende en ældre Mand[3] (signeret og dateret 1520) har flere Ligheder i Tegnemaaden, mens en signeret Sortkridtstegning i Bremen forestillende Anna selvtredje[4] i den Maade, hvorpaa Draperiet er tegnet, staar vor Tegning endog meget nær, saa den rimeligste Kunstnerbetegnelse for denne indtil videre maa være Dürers Skole: Hans Schäufelein?

Til Dürers Kreds hørte ogsaa *Hans Baldung Grien* (ca. 1480—1545). Samlingens betydelige ældre Bestand af Tegninger af denne

[1] Passavant: Le peintre-graveur. III p. 234 (No. 138 f).
[2] 378 × 234 mm. Vandmærke: Oksehoved. Nærmest Briquet 15105.
[3] Friedländer & Bock: Anf. Værk. Inv. Nr. 1295 p. 75 — Lippmann-Grote 2. Udg. 1910 T. 153.
[4] G. Pauli: Zeichnungen alter Meister in der Kunsthalle zu Bremen. I, 5 (1914).

Kunstner[1] er ved Larpents testamentariske Gave i 1913 blevet forøget med to smukke Tegninger, den ene endda repræsenterende en Side af Baldungs Kunst nemlig Vaabentegningerne, som vi før ingen Prøve har haft paa. Det er et ikke ringe Antal af saadanne Fortegninger til malede Glasskiver med fyrstelige eller adelige Personers Vaaben, som Baldung har udført. Oftest er det Alliancevaaben ɔ: at Glasskiverne er udført i Anledning af Giftermaal, saa Heraldikere og Historikere i Forening har kunnet bestemme ikke alene Vaabnene men ogsaa den sandsynlige Udførelsestid. Ogsaa vor Tegning har to Vaaben prydede med Hjelmtegn og omgivet af sengotisk tangagtigt Rankeværk (Afb. S. 241). Vaabnenes Konturer er optrukket med Rødkridt, hvad Glasmaleren sædvanlig gjorde for at angive, hvor Blysammenføjningerne skulde ligge, og rundt om paa Tegningen angiver Bogstaver de forskellige Farver. Skjoldet til venstre, Mandsvaabnet, skulde have sorte Tværbjælker paa gylden Bund, mens Skjoldet til venstre, Kvindevaabnet, viser hvide (ɔ: sølv) Zig-zag-Bjælker paa rød Bund. De samme Farver skulde ogsaa veksle i Rankeværket og paa Væbnerens Køllert. Luften bag Vaabnene skulde være blaa, Svanerne gyldne.

Disse Vaaben tilhører begge fremragende schwabiske Adelsslægter, der florerede omkring Aar 1500. Mandsvaabnet til venstre tilhører Slægten Thumb von Neuburg, Kvindevaabnet Slægten von Bubenhofen[2]. Mærkeligt nok findes i et udgivet Værk om Slægten Thumb's Historie ikke noget Ægteskab mellem en Thumb og et kvindeligt Medlem af Slægten Bubenhofen omtalt. Den bekendteste af Thumb'erne var Conrad Thumb von Neuburg (1465—1525), der i 1507 af Hertug Ulrik af Württemberg, hvis Vaaben ogsaa var tegnet af Baldung[3], blev udnævnt til Landmarskal i Hertugdømmet, hvilken Stilling nu blev gjort arvelig, foruden at Conrad forlenedes med Stettenfels. I Begyndelsen af August sm. A. stadfæstede den senere Kejser Maximilian Udnævnelsen og gav samtidig Conrad Thumb Ret til at forandre sit Stamvaaben ved Tilføjelse af et blaat Hjerteskjold med to krydsede Klinger i Sølv[4]. Vaabnet paa vor Tegning kan saaledes alene af denne Grund hverken tilhøre Conrad

[1] G. van Terey: Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. III Nr. 167—192 (1896).

[2] Siebmacher: Wappenbuch I T. 116 og 114.

[3] Tegning i Koburg. Terey anf. Værk Nr. 150. Jfr. R. Stiassny: Hans Baldung Griens Wappenzeichnungen in Coburg. p. 21 f. (1896).

[4] Ernst Boger: Geschichte der freiherrlichen Familie Thumb von Neuburg. p. 73—74 og 172—73 (Stuttgart 1885).

Thumb eller nogen af hans Sønner, men maa have tilhørt en Mand af en anden Slægtslinje. Hvad Bubenhofen'erne angaar, kendes en Johan Caspar von Bubenhofen, der 1490 ogsaa var Landmarskal i Württemberg[1]. Maaske drejer det sig her om en Datter af ham.

Tegningen, der er udført med Rørpen har Dimensionerne 187 × 204 og Vandmærke: Høj Krone[2]. Desuden er den forneden forsynet med et Baldung-Monogram, dog ikke paasat af Kunstneren selv men sikkert af Sebald Büheler (1529—1595), der var Vinhandler, Maler og Stadtchronist i Strasbourg. Han interesserede sig meget for Heraldik, og efter sin Svoger Maleren Nikolaus Kraemer's Død kom han i Besiddelse af Hans Baldungs kunstneriske Efterladenskaber, som Kraemer havde ejet. Yderligere har han sikkert til sine heraldiske Studier samlet spredte Vaabentegninger af Baldung, og har saa som et Slags Identitetsmærke anbragt Baldungs Monogram paa dem. Selvom Signaturen saaledes ikke er Kunstnerens autentiske, kan der dog ikke være Tvivl om Tegningens Ægthed. Den er en rigtig smuk lille Prøve paa denne Side af Baldung's Virksomhed, og staar en hel Række lignende Tegninger meget nær i Udførelsen, særlig maa fremhæves to Vaabentegninger i Wien, den ene i Albertina (Bitsch-Hanau?)[3] den anden i Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie (Stammheim-Landenberg?)[4]. Desværre er ingen af disse Tegninger bestemt tidsfæstede, men forskelligt gør det sandsynligt, at vor Tegning er fra ca. 1510.

Den anden fra Larpent arvede Baldungtegning kom i sin Tid til Samlingen under Alb. Dürers Navn, der dog straks af Samlingens daværende Ledelse erstattedes med Baldungs. Den forestiller Hovedet af en gammel Mand set skraat fra oven fra venstre Side (Afb. S. 253). Han er ganske skaldet og har et stort Skæg. Tegningen synes et Udkast til en Apostelfigur eller til en Josefskikkelse paa et Billede af den hellige Familie. Tidligere har den været i Thomas Lawrence's og senere i W. Conninghams Eje[5]. Den sidstes Samling af Haandtegninger solgtes i London den 8. Juli 1846.

Tegningen er udført paa grøn-blaat grunderet Papir med Pen og Blyhvidt. Den er 177×124 mm. og har Rester af et Krone-Vandmærke. Mens de fleste af Blækstregerne er meget tyndt og tørt op-

[1] E. H. Kneschke: Neues allgemeines deutsches Adels-Lexicon II, 115 (1860).
[2] Briquet: Anf. Værk Nr. 4951 ell. 4952.
[3] Terey: Anf. Værk Nr. 224.
[4] smst. Nr. 258.
[5] F. Lugt: Les marques de collections de desseins & d'éstampes. Nr. 2445 og 476 (1921).

trukne, beror hele Tegningens Virkning paa Penselbehandlingen af den hvide Farve. Udmærket er Gammelmandshovedets plastiske Karakter givet ved de sikre og virtuosmæssigt paasatte hvide Lys i Halvskyggen over Næsen, i den tørre rynkede Gammelmandshud over Panden og det mere flot og skitsemæssigt behandlede Skæg. I Kaiser-Friedrich-Museet i Berlin findes et lille Maleri af Baldung ogsaa forestillende et Oldingehoved. I Karakter og Penselbehandling staar det vor Tegning meget nær og dateres til 1515. Desuden minder denne om forskellige Apostelhoveder paa Baldungs Hovedværk Freiburg-Alteret, fuldendt 1516. Naar dertil kommer, at Tegnemaaden paa det smukkeste stemmer med sikre Tegninger af Baldung fra Tiden ca. 1515 — man behøver blot at nævne en saa kendt Tegning som »den drukne Silen« fra 1517 i Berlin — er en Tidsbestemmelse af vor Tegning til ca. 1515 næppe meget forkert.

Ved et Tilfælde er den særlige sydtyske Retning indenfor Billedkunsten i første Halvdel af det 16. Aarhundrede, som almindeligt kaldes »Donaustilen« repræsenteret i Kobberstiksamlingen med interessante — tildels ogsaa betydelige Tegninger. Nogle fandtes her fra gammel Tid, mens to er heldige Erhvervelser gennem Larpents testamentariske Gave.

Som Donaustilens kendteste Repræsentant staar *Albrecht Altdorfer* (ca. 1480—1538). I hans Kunst faar den i alle Tilfælde først sin klareste Form, og han bliver efterfulgt af betydelige Elever. Ret til Gennembrud kommer Stilen hos Altdorfer først i Tiden omkring 1511, i hvilket Aar han har foretaget en længere Rejse ned af Donau, hvorved navnlig hans Følelse for Landskabet — der bliver en saa betydelig Bestanddel af hans Kunst — og tillige hans rumlige og perspektiviske Følelse udvikles. Den sidste havde før Rejsen haft sine Mangler, hvad man ogsaa mærker i den tidligste af de to Altdorfer-Tegninger, Samlingen ejer.

Denne Tegning, der er gammel Besiddelse, maaler 176×137 mm. og er udført paa terracottafarvet Papir med Pen og hvid Farve. I Hjørnet forneden til venstre bærer den Altdorfers Monogram og Aarstallet 1508. Midt paa højre Side er Overfladen noget beskadiget (Afb. S. 259).

Tegningen forestiller tre Landsknægte i et Landskab. I Forgrunden, skjult bag et Træ, belurer de to af dem den tredje, der har

Albrecht Altdorfer: Landsknægte. 1508.

lejret sig med sin Pige i det høje Græs eller Korn i Skovbrynet. Bag dette dukker Spidsen af Landsbyens Kirketaarn frem. Det er ikke den eneste Tegning af Altdorfer, der behandler dette Motiv. Der kendes nemlig ikke mindre end to signerede Tegninger begge dateret 1508, der forestiller Landsknægten og hans Pige i det Fri

og med en By i Baggrundens Landskab. Den ene Tegning findes i Museet i Basel den anden i Goethehaus i Weimar[1]. Begge har en underlig grov Udførelse af Figurernes Hænder, der nærmest ligner Muldvarpepoter. Weimartegningen har desuden en stor Mangel i Figurernes Anbringelse og rumlige Virkning, der svarer til de ganske uklare rumlige og perspektiviske Forhold til venstre i vor Tegning. Landsknægten, der i Forgrunden paa denne vender sin brede Ryg ud mod Beskueren, skjuler sig aabenbart bag det store Træ. Men dettes nedre Stamme og Rod forsvinder i det høje Græs bag Baggrundens Figurgruppe, idet Landsknægten fra denne har stillet sin Lanse op til Træet i Forgrunden! Denne Usikkerhed er saa meget mere paafaldende, som den ellers ikke spores i selve Tegnemaaden, der er endog meget rutineret og sikker — næsten for sikker.

Kunsthistorisk har vor Tegning maaske ogsaa nogen Betydning for en Gruppe Altdorfer-Tegninger alle forestillende en Fyrstinde, der rider ud af sit Slot fulgt af en Skare bevæbnede Krigsfolk. Der findes ialt af denne Komposition fire Eksemplarer, hvis indbyrdes Forhold er vanskelige at udrede. En Ting synes dog at være givet, nemlig at Eksemplaret i Biblioteket i Dessau er langt det bedste og med Rette kan gøre Krav paa at anses for Altdorfers egen Tegning[2]. Ved de tre andre melder sig saa Spørgsmaalet, om de er Gentagelser (d. v. s. senere Udførelser af Kunstneren) eller slet og ret Kopier. Efter Afbildning at dømme synes mig Eksemplaret i Kaptajn E. G. Spencer Churchill's Eje i Northwick Park at være det ringeste og decideret en Kopi[3]. Noget — men ikke meget — bedre er Tegningen hos Fyrst Liechtenstein, Feldsberg[4]. Næst efter Dessau-Tegningen forekommer mig Berlinerkabinettets Eksemplar at komme, selvom noget i Udførelsen gør Kabinettets Embedsmænds strenge Dom (de opfatter den som Kopi) forstaaelig[5]. Hovedfiguren, den ridende Kvinde, synes mig dog nok at kunne skyldes Altdorfer selv. Der har hersket nogen Usikkerhed m. H. t. disse Tegningers Datering, idet Berliner-Eksemplaret er betegnet med Aarstallet 1516, mens Spencer Churchill's er forsynet med et ængsteligt paaskrevet

[1] Afb. i Max J. Friedländer: Albrecht Altdorfer (ca. 1924) p. 25 og 27.

[2] Max J. Friedländer: Handzeichnungen deutscher Meister in der herzogl. Anhaltschen Behörden-Bibliothek zu Dessau. Nr. 20 (1914).

[3] The Vasari Society for the reproduction of drawings by old masters. Second series. Part I, Nr. 10 (1920).

[4] Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina Nr. 721 (Altdorfer-Schule).

[5] Friedländer & Bock: Anf. Værk. Inv. Nr. 82 p. 5. — Afb. Lippmann-Grote. 2. Udg. Nr. 189.

Albrecht Altdorfer: Bibelsk Motiv? 1512. Gave fra S. Larpent.

1510. Nogen Stilforskel mellem de forskellige Eksemplarer er der dog ikke, og naar forneden i højre Hjørne paa disse den Landsknægt, der ses fra Ryggen, i Stilling svarer meget nøje til Figuren

Wolf Huber: Marias Bebudelse, 1514.

midt i vor 1508 daterede Tegning, saa maa det paa Northwick-Tegningen angivne Aarstal 1510 antages at være det korrekte Tidspunkt for Tegningernes eller rettere den oprindelige Tegnings Tilblivelse.

Af adskillig finere kunstnerisk Kvalitet end Landsknægttegningen er en Altdorfer-Tegning, som stammer fra Arven efter Larpent. Den er forsynet med et falskt Dürer-Monogram oven over det oprindelige Aarstal 1512 og er udført paa mørkebrunt grunderet Papir med Pen og hvid Farve (Afb. S. 261). Dens Dimensioner er 211×

142 mm[1]. De nederste 10 mm. er tilstykket og viser forskellige sorte og hvide Streger, som dog er uden Forbindelse med den tilstødende Del af Tegningen; men ser man nøjere til viser det sig, at Stykket oprindelig har udgjort den øverste Del af Tegningen, og at Stregerne er en naturlig Fortsættelse af Arkitekturens Linjer foroven.

Det Emne, Altdorfer her har behandlet, er forøvrigt besynderligt og gaadefuldt og har ikke været muligt at faa tydet. Maaske er det et Motiv fra en eller anden middelalderlig moralsk Roman, maaske fra det gamle Testamente. I Tegningens Midte staar en ældre skægget og kappeklædt Mand. Den spidse Hue, han bærer, skal maaske kendetegne ham som Jøde. Sin højre Haand lægger han paa Skuldren af en ung Kvinde, der dybt knælende fører Hænderne ind mod Brystet med en tilbedende Gestus. Med den anden Haand peger han op mod en ældre nøgen og hærget Kvindeskikkelse, der er anbragt siddende paa Hug paa Toppen af en Søjle. Hun slaar ud med Haanden og skal maaske symbolisere »Lasten«, som den unge Kvinde tilbeder eller tvinges til at tilbede.

Men hvad nu Tegningen end forestiller, er den ved sin rolige og sirlige Tegnemaade, den smukke Behandling af Landskabets Træer og den ejendommelige Virkning af Arkitekturen og Lyset — tilsyneladende er det Morgendæmringen, der kaster de første Straaler henover Søjlernes Kapitæler og op under Hvælvingskapperne — en god Prøve paa Altdorfers Stil, efter at han paa sin Donaurejse ogsaa gennem Indtryk af anden Kunst, havde faaet Øjet op for arkitektoniske og luftperspektiviske Virkninger. Netop i Tegninger fra denne Tid anvender han flere Gange paa fremtrædende Steder aabne Søjlehaller, saaledes i begge Tegninger af Marcus Curtius' Død fra 1512 i Brunsvig og Dessau,[2] i Albertina Tegningen forestillende Isaks Ofring[3] og delvis tillige i de to Tegninger »Sandhedsprøven« i Berlin 1512 og Gentagelsen deraf i Budapest (bet. 1513)[4], hvor den brede runde Søjle minder meget om den tilsvarende paa vor Tegning.

[1] Paa Bagsiden findes forskellige Penneprøver og Aarstal fra det 16de Aarhundrede samt en delvis ulæselig Indskrift, der synes at referere til Tegningens Ejer sidst i Aarhundredet: ». . . . alerey hab ich . . . . vom myn meister . . . . & (?) glasmaker 1575«.

[2] E. Flechsig: Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig. Deutsche Nr. 17. (1920—22). — Dessau. Max J. Friedländer: Anf. V. Nr. 21.

[3] Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina Nr. 514. J. Meder: Handzeichnungen deutscher Meister des XV und XVI Jahrhunderts. Nr. 35 (Albertina-Facsimile. 1922).

[4] Friedländer & Bock: Anf. Værk. Inv. Nr. 112 p. 4. T. 4 — Budapest: Albertina-Værket Nr. 746.

Af Altdorfers mange Tegninger fra Aaret 1512 staar en Tegning forestillende Kristi Fødsel vor nærmest i Udførelse. Den findes i Statsbiblioteket i München[1] men synes lidt grovere i Virkningen. I det Hele er vor Tegning en ualmindelig fin og stilfærdig Prøve paa det bedste i Altdorfers Kunst, og det er kun at beklage, at den ved flere Sammenfoldninger er blevet alvorligt beskadiget paa særlig iøjnefaldende Steder.

En ualmindelig smuk lille Tegning af Altdorfer-Eleven *Wolf Huber* (ca. 1490—1553) besidder Samlingen fra ældre Tid. Den har Størrelsen 123 × 90 mm., er udført med Pen og Tusch og betegnet med Kunstnerens Forbogstaver · W · H · samt Aarstallet 1514 (Afb. S. 263). Den forestiller Bebudelsen. I Forgrunden til højre knæler Jomfru Maria ved sin Bedepult, foran hvilken der staar en Vase med ranke Liljer. Hele Arrangementet, Marias Stilling og Bevægelse har sikkert lignende italienske Fremstillinger til Forudsætning. Fra venstre kommer Englen med udstrakt Haand og flagrende Klædebon hen mod Jomfru Maria. Over og bag Figurerne hæver sig et mægtigt gotisk Kirkerum. Fra Arkade til Arkade ledes Øjet gennem Hovedskibet mod Koret, paa sin Vej kun standset af et Pulpitur, der adskiller Kor og Skib. Uden Tvivl er den storslaaede arkitektoniske og perspektiviske Virkning i vor lille Tegning en Genklang af Kunstnerens Indtryk fra de store sydtyske gotiske Katedraler. Lignende Kirkeinteriører findes blandt hans Træsnit, af hvilke flere er af omtrent samme Størrelse som vor Tegning f. Eks. det, der forestiller Fremstillingen i Templet (B. 4)[2].

Kompositionen er meget bevidst og sikker, idet den centrale Mariafigurs Hoved er anbragt i alle de perspektiviske Linjers Samlingspunkt, hvorved det undgaas, at Rummets arkitektoniske Storhed drager Opmærksomheden bort fra den religiøse Fremstilling. Overordentlig smuk er Lysets Refleksvirkninger op under Stjernehvælvingerne.

Den samme sydtyske Kunstkreds, A. Altdorfers og Wolf Hubers maa ogsaa den Kunstner tilhøre, der har udført den betydeligste af de tyske Tegninger, Samlingen arvede efter Larpent: Landskabs-

[1] Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstich-Kabinet zu München. Hrsg. von Dr. W. Schmidt Nr. 107. (1884).

[2] Afb.: H. Voss: Albrecht Altdorfer und Wolf Huber. T. 62 (Meister der Graphik III).

tegningen med det store Grantræ. (Afb. S. 267). Efter Larpents Notits bagpaa Tegningen havde han købt den paa en Auktion i Paris den 24. April 1873 som Dürer, og den Karton, hvorpaa Tegningen da var opsat, havde en paaskrevet Bemærkning om, at den stammede fra Grev Adolphe Narcisse Thibeaudeau[1], paa hvis Auktion den 20. April 1857 den var blevet solgt som Nr. 271. Tegningen er 306 × 195 mm. og udført med Pen, Tusch og hvid Dækfarve paa et graagrønt farvet Papir, hvis oprindelige brunlige Tone adskillige Steder skinner igennem. Desværre er den langtfra velbevaret. Mange Rifter har Papiret i Aarenes Løb faaet, flere Huller er udfyldte, og endelig er der hist og her nogen Beskadigelse af Overfladen. Værst medtaget er Hjørnerne for oven og neden til venstre og paa højre Side Partiet forneden mellem Bymuren og Forgrundens Buske. Men trods alt — i Motiv, Stemning og Udførelse er Tegningen alligevel af en usædvanlig Art. Et mægtigt ældgammelt Grantræ fylder med sin vældige Krone og hængende Grene Størstedelen af Billedet, saa man kun under de nederste Grene ser ud over Landskabet: Et Klippeparti, ved hvis Fod en By ligger. Stammen er furet og knortet, de mægtige Grene bøjes slæbende mod Jorden tunge af Lav og Mos, der i lange nedhængende Ranker giver Træet et fantastisk Udseende. Hele en Granskovs højtidelige Stemning, den stigende og vigende Susen i Trætoppene, synes man at føle gennem denne Tegning af et enligt Træ, der virker som Illustration til et tysk Folkeeventyr med dettes Ærefrygt for Skovens hemmelighedsfulde Magter.

Endnu i Larpents Samling gik Tegningen under Dürers Navn. Men ligesaa sikkert som denne Tilskrivning ikke kan opretholdes, ligesaa vanskeligt er det at bringe noget sikkert Kunstnernavn i Forslag. Da jeg for nogle Aar tilbage viste Direktøren for Berlins Kobberstikkabinet, den fremragende Kender af tyske Haandtegninger, Geheimeraad Dr. Friedländer et Fotografi af Tegningen, nævnte han øjeblikkelig Navnet Altdorfer. Senere har Friedländer da ogsaa i sin Bog om Altdorfer gengivet Fotografiet, uden dog nærmere at omtale Tegningen. Det skulde synes voveligt overfor Friedländers Autoritet netop paa dette Omraade at nære Tvivl om Bestemmelsens Rigtighed. Alligevel tror jeg, at naar man gaar Originalen efter i Enkeltheder, og jo længere man betragter Tegningen, jo klarere bliver det, at i hvor høj Grad den end har Albrecht Alt-

[1] 1785—1856. Jfr. F. Lugt. Anf. Værk Nr. 2473.

Sydtysk ca. 1525—50: Det store Grantræ. Gave fra S. Larpent.

dorfers Kunst til Forudsætning, gjort af ham selv er den næppe. Denne brede, rolige og faste Streg, der saa sikkert og kyndigt bygger Fremstillingen op, er ikke Altdorfers. Hans urolige nervøse, om end paa sin Vis ikke mindre sikre Tegnemaade, gør et mere skitseagtigt, impulsivt Indtryk. Heller ikke den faste plastiske Form f. Eks. af Træstammen eller Baggrundens Bjerge tyder paa Altdorfer. I de nærmeststaaende Tegninger af denne Kunstner: Christus i Getsemane fra 1509 (Berlin)[1] og Landskabstegningen fra 1525, der tidligere var i Grahl's Samling[2], men hvis Opholdssted for Tiden er ukendt, er der en langt mere kulisseagtig Virkning af Træer og Bjerge end i vor Tegning.

Ser man sig om blandt Altdorferskolens Kunstnere for muligt at finde Ophavsmanden til vor Tegning, saa støder man i de forskellige Arbejder paa mangfoldige Ligheder men samtidig paa saadanne Afvigelser i Tegnemaaden, at det vilde være uforsigtigt at udtale sig for et bestemt Kunstnernavn. Sammenligner man den saaledes med Wolf Hubers kraftige Landskabstegninger, forekommer det mig, at der er saadanne Lighedspunkter, at en Henførelse til denne Kunstner i og for sig kunde være ligesaa berettiget som til Altdorfer. Maaden hvorpaa Grenene tegnes, den større Følelse for Træstammens Volumen genfindes paa Huber-Tegninger som Joakim paa Marken (1514 Fyrst Liechtenstein)[3], St. Hubertus (Grev Wilczek. — En Kopi i Dresden bærer den sikkert rigtige Datering 1517)[4] eller Donaulandskabet i München (1527)[5]. Et lille Træk leder særlig Tanken hen paa Huber, nemlig den vifteformede Buket af Rodskud, der folder sig ud ved Træets Fod; saadanne træffes meget hyppigt paa W. Hubers Tegninger. Men hvad der absolut hindrer en effektiv Sammenligning af disse med vor Tegning er deres vidt forskellige Karakter, idet den sidstnævnte ved sin gennemførte Udførelse nærmest maa betragtes som en Akvarel, mens Hubers Tegninger har en udpræget konturerende Stregkarakter.

Men ogsaa med Arbejder af andre samtidige sydtyske Kunstnere

[1] Friedländer & Bock: Anf. Værk. Inv. Nr. 111. p. 4. T. 3. — Lippmann-Grote. 2. Udg. Nr. 185.

[2] Afb. blandt Gengivelserne af Tegninger i Grahl's Samling Nr. 5 og i Friedländer: A. Altdorfer p. 109 (ca. 1924). Den ængstelige Form af Signatur og Aarstal ser forresten efter Afbildningen ikke tillidvækkende ud.

[3] Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina Nr. 937.

[4] smstds. Nr. 395 — Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden. Hersg. v. K. Woermann II. 16.

[5] Handzeichnungen alter Meister im Königlichen Kupferstich-Kabinet zu München. Hrsg. v. Dr. W. Schmidt Nr. 107 (1884).

er der nære Lighedspunkter, saaledes med de af Erhard Altdorfer[1] udførte Træsnit til Lybæk-Biblen fra 1533—34. Navnlig maa Træet og Baggrunden i det udmærkede Træsnit af Jakobs Drøm nævnes.[2] Og endnu saa sent som i de første Aar af 1550erne finder man i Hans Sebald Lautensack's smukke Landskabsraderinger en Stregføring, der minder meget om vor Tegning. Dog gør man rettest i indtil videre ikke at sætte noget bestemt Kunstnernavn i Forbindelse med Tegningen, men nøjes med, hvad der sikkert kan siges, at den er sydtysk fra ca. 1525—50 (Donauskolen).

Vigtigst er dog, naar alt kommer til alt, Tegningens betydelige kunstneriske Kvalitet, der ikke behøver nogen Støtte af et bekendt Kunstnernavn. Den er virkelig i Stand til at »staa paa egne Ben« og er sammen med de andre ovenfor omtalte Nyerhvervelser en værdifuld Tilvækst til Samlingens Afdeling af ældre tyske Haandtegninger, i hvilken desværre middelmaadige Arbejder talmæssigt har en saa stor Overvægt.

[1] Levede i Schwerin 1512—1561.

[2] Passavant 3. (Peintre-graveur IV p. 47. 1863.) — Ligheden med Træsnittene er noget større end med den Tegning af Johannes paa Patmos, der findes i Lahmann's Samling i Dresden, og som E. Schilling paa Grundlag af det tilsvarende Træsnit i Bibelen (Pass. 45.) tilskriver E. Altdorfer. Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung Lahmann zu Dresden. Hrsg. v. Edmund Schilling. Nr. 32 (1925).

V. THORLACIUS-USSING

Vigilius Erichsen: Gertrude Sabine Spengler, fodt Trott. 78,8 × 62,2.
Antages malt 1758.

TILVÆKSTEN TIL MUSEETS DANSKE AFDELING

I

Det kgl. Kunstakademi oprettedes i 1754 med Udlændinge som dets ledende Kræfter. Af danskfødte Malere havde kun en Elev af Wahl, den 32aarige Vigilius Erichsen, i sine Portrætbilleder vist betydelige Evner. Kongen havde været ham naadig, men Akademiet blev ham ikke velvillig. For at opnaa dets Rejsestipendium maatte han 1755 konkurrere til Guldmedaljen som Historiemaler. Han vandt ikke Prisen, Historiemaleriet var ikke hans Fag. Faa Aar senere forlod han sit utaknemmelige Fædreland.

Kort før sin Bortrejse malte han de nu i Museet efter lang Tids Adskillelse genforenede Portrætter af Kunstkammerforvalter Lorenz Spengler og hans Hustru. Skønt Spenglers Portræt er godt, — og væsentlig forskønnet efter Rensningen af den tidligere med brun Bejtse oversmurte Baggrund, — kan det ikke maale sig med Billedet af hans 19aarige Brud. Over Ansigtet med de graablaa Øjne, de brune Bryn og de bløde Træk er det pudrede Haar stramt opredt under en sort Fjerprydelse, hvad der lader hende synes ældre end hendes Alder. Nakkens brune Lokker er ved en Sløjfe fæstede til det blaa Halsbaand. Medens hun vender Hovedet mod os, sætter hun venstre Haand i Siden og fører med sin højre en Buket op mod Brystet, en pragtfuld virkende Buket med en blegrød Rose, en skinnende zinnoberrød Nellike, blaa, gule og blegviolette Smaablomster mellem grønne Blade. Det mest beundringsværdige er dog den vidunderlig malte nedringede Kjole af hvidt og blaat kinesisk Silketøj med Blade og Landskaber. I Gengivelsen af slige Stoffer staar Vigilius Erichsen fuldt paa Højde med Roslin. Aldrig tidligere havde nogen dansk Maler frembragt et Billede af saa høj kunstnerisk Værdi, et saa fortrinligt Maleri af saa udsøgt Farveskønhed. Intet Under, at Vigilius Erichsen kunde vinde Laurbær i

Rusland. Det af Museet i 1924 købte, tidligere i Aarsskriftet[1] omtalte Billede af Kejserinde Catharina den Anden til Hest viser, at de her tildeltes ham med Rette.

Da han i 1772 vendte tilbage til Danmark, var han erstattet af Jens Juel, som netop dengang tiltraadte sin store Udenlandsrejse. Under denne opnaaede han — maaske især under Paavirkning af Duplessis i Paris — at male med Lethed og Elegance, der kom ham til Gode i Genf; alligevel kan det ikke nægtes. at hans Arbejder fra Ungdomstiden har større Friskhed og Kraft end de utallige Ovalportrætter fra hans senere Aar. To af Juels Portrætter fra Ungdomstiden hører til Museets seneste Indkøb. I 1770 har han givet en lige saa elskværdig som kærnefuld Karakteristik af Arkitekten Rafn, hvis Værker nu er ukendte. Fra 1771 er det indtagende Portræt af den unge Fru Battier[2], der med et lykkeligt Smil i sit søde Ansigt under den høje Haarsætning frembærer en Kurv med Blomster. Stilen er her »Louis seize«, medens Sabine Spenglers er Rokoko, og staar Juels Billede end i Farveraffinement og Stofgengivelse et stort Stykke tilbage for Vigilius Erichsens, har det til Gengæld en mere straalende Livfuldhed og en finere Ynde. Disse er Museets to smukkeste danske Portrætbilleder fra det 18de Aarhundrede.

Et mærkeligt og betydeligt Arbejde fra Juels seneste Tid er det (efter en fjernet Paaskrift paa Lærredets Bagside) i hans Dødsaar 1802 malte Billede af en løbende Dreng, den 11aarige Marcus von Schmidten, senere Byfoged, Kammerjunker og Etatsraad[3]. Efter engelske Maleres Eksempel har Juel tilstræbt at give flere af sine Børnefigurer Liv og Bevægelse. Andreas Aubert har ment, at Juels Skitse af Kunstnerens eget Afkom i en Have ikke har været uden Betydning for hans Lærling, Hamborger-Maleren Runge og dennes berømte Fremstilling af Hübenbecks Børn. I sin leverbrune Trøje, brunstribede gule Vest og snevre graa Bukser kommer Marcus von Schmidten i fuld Fart ilende for inden Frikvarterets Slutning at naa sin Skole, Christianis Institut, der laa paa Vesterbro, hvor den kgl. Skydebane nu har Plads. Samme hyggelige Tidskarakter som Baggrunden med Børnene paa Legepladsen og Skolens idyllisk landlige Omgivelser har selve Figuren. Valget af dens Stilling sy-

[1] I, S. 167. II, S. 139.

[2] Gift med Bogholder ved asiatisk Kompagni og Forstander ved Reformert Kirke Christophe Battier. Sammen med Portrættet af hendes Mand er Billedet af Emil Glückstadt fundet og købt i London. Svagere, lidt varierede Gentagelser af begge Portrætter fandtes paa Kunstforeningens Juel-Udstilling i 1909. [3] Gengivet S. 275.

Jens Juel: Anna Elisabeth Battier, født Storp. 1771. 78,4 × 63,2.

nes sært, næsten frækt, men den stærke Bevægelse er kun anvendt for at vise den kønne Dreng i en klædelig gratiøs Attitude. Han er uimodstaaeligt indtagende.

Andet Steds i Aarsskriftet er allerede nævnt, at ogsaa Museets Repræsentation for Abildgaard i de senere Aar er forøget. Auktions-

køb er hans Billeder af Saffo, Tibull og den døende Messalina. Gaver fra Landsretsdommer Axel Petersen er Billedet af Tarkvinius med Sibyllen og Fremstillingen af en Scene i Racines »Iphigénie en Aulide« med den fortvivlede Klytemnestra. Da et med Kunstnerens Navn betegnet Eksemplar af samme Billede fandtes paa Kunstforeningens Udstilling, er der Grund til at antage det til Museet skænkede for kun at være en god Elevkopi. Museet har længe ejet to Eksemplarer af Skitsen »Roms Herredømme«, det ene er skænket af Abildgaards Enke, det andet af en af hans Ætlinge, det første er utvivlsomt Originalen, men det andet gengiver denne forbavsende tro Strøg for Strøg. Abildgaard fulgte som Lærer gammel Tradition ved at lade sine Billeder — særlig ofte »Ossian« og »Filoktet« — kopiere af Eleverne, tilsaa deres Arbejde og rettede Fejlene. Mange af Fortidens Mestre, deriblandt Rembrandt, forøgede deres Indtægter ved Salg af Elevernes Kopier. Spørgsmaalet Original eller Kopi er ikke altid lige let at afgøre. Heldigvis er dog de Tilfælde, der kan give Grund til Tvivl, forholdsvis sjældne.

II

En ikke ringe Del af Tilvæksten til Museets danske Afdeling skyldes Gaver. Størstedelen af disse er testamentariske. Efter Frøken Frederikke Smith har Museet faaet Kratzenstein Stubs Portrætter af Marstrands Morfader Provst Troels Smith[1] og hans smukke Hustru Abelone, efter Grosserer Sigfried Meyer Eckersbergs Portrætter af Grosserer Lipmann Berlin og Hustru, efter Frøken Jenny Jørgensen Eckersbergs store Billede af en Eskadres Manøvrering forbi et Dampskib med Christian VIII om Bord. Kontorchef Vilh. Aug. Larsen har skænket Museet den til en Faun omdannede smukke Modelfigur af Bendz, malt 17 Maj 1825.

Repræsentationen for den nu med Rette højt skattede Købke har faaet gode Forøgelser. Kort før sin Død overlod Mario Krohn Museet Portrætterne af Kunstnerens Forældre og to smaa Billeder fra Kastellet. Som Arv fra Malerens Søn Peter Købke modtog Museet — foruden et allerede for dette af Medaillør Krohn bestemt, temmelig tørt Portræt af Kunstnerens Svigermoder — to herlige

[1] Gengivet i den til Minde om Troels Marstrand 1915 udgivne Bog om Slægten Marstrand. S. 102.

[2] I Mario Krohns Bog om Købkes Arbejder er — med Undtagelse af Kancelliraadinde Købkes Portræt, Fortegnelsens Nr. 184 — de sidst tilkomne Billeder af Købke, Fortegnelsens Nr. 50, 69, 93, 94, 157 og 160, alle gengivne.

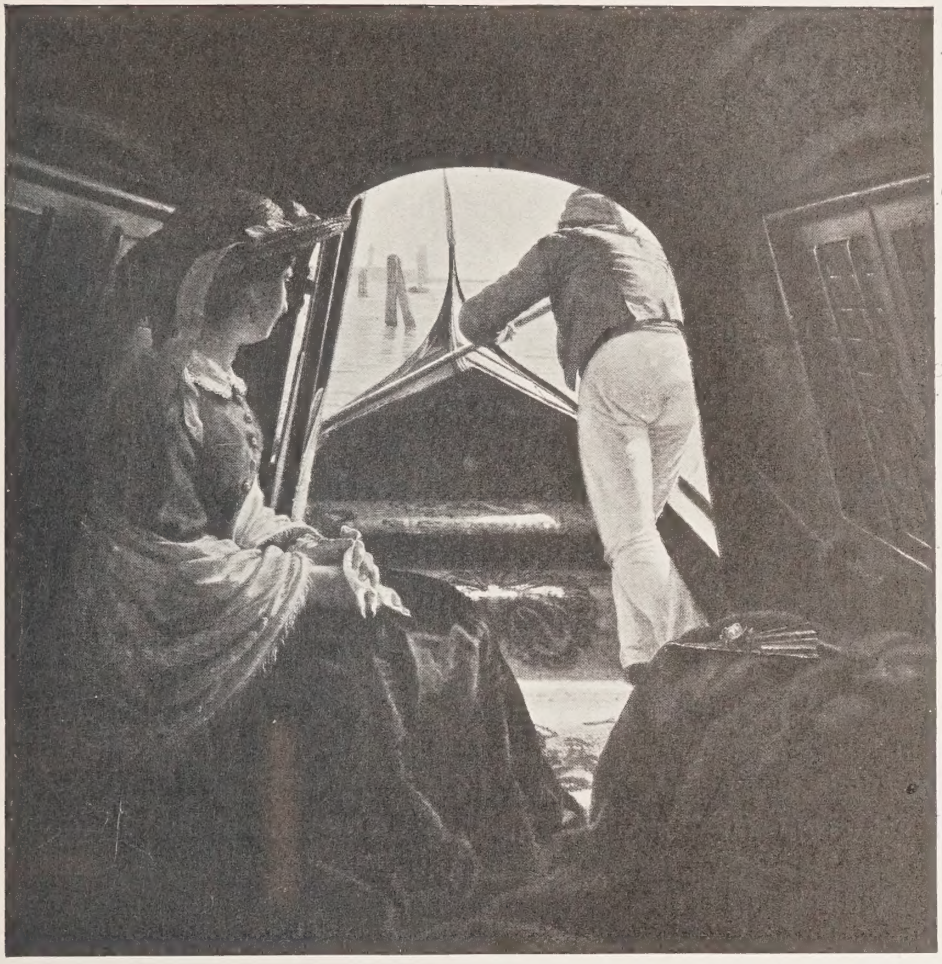
Jens Juel: Løbende Dreng. (Marcus von Schmidten). 1802. 180,5 × 125,7.

Studier fra Købkes senere Aar. Til Mario Krohns Gave var knyttet den Betingelse, at det af ham tidligere skænkede Studie fra Bagerigaarden med Solskinnet paa den røde Vogn blev givet ham tilbage, fordi han ikke regnede det for at være synderlig fremragende, — det hører dog til de mærkeligste Vidnesbyrd om Købkes vidunderlige Evne til at skabe et indtagende Maleri af et højst ubetydeligt Motiv. — I hvert Fald kunde Museet staa sig ved Byttet. Portrættet af Moderen fortjener fuldt ud sin Berømmelse og Hannovers Lovprisning. Begge de tidlige, lidt sortladne Billeder fra Kastellet er udmærket sete, grundigt studerede, nydeligt malte. Alligevel har de ikke samme Friskhed og Kraft som de to Studier, der tilhørte Peter Købke. Partiet af Dosseringen mod Nørrebro har en glimrende klar og fast Billedvirkning; egentlig er det ikke et Studie, men malt hjemme efter Kobberstiksamlingens skønne Tegning. Endnu finere er Studiet af Gaarden paa Blegdamsvejen, fortryllende let og aandfuldt malt med blide Toner af den mest udsøgte Harmoni.

I sit Testamente havde Slotsforvalter Zeltner tilladt Museet at udtage, hvad det maatte ønske af hans Kunstsager. Det bedste var Exners Venedigbillede med Damen i Gondolen og Gondolieren i Forstavnen, et smukt Maleri, uligt alle Exners andre Arbejder, og i sin Motivopfattelse noget beslægtet med Billeder af engelske Prærafaeliter, f. Eks. et Billede af Madox Brown. Modsætningsforholdet mellem et mørkt Rum og det udenfor dette straalende Lys i det Fri var netop en malerisk Opgave, Exner med Held evnede at løse. En anden Mærkværdighed i den Zeltnerske Samling var Anton Melbyes store Landskab. Anton Melbye var engang vor mest verdenskendte Maler, og hvor ofte end grove Virkninger og falske Farver skæmmer hans Arbejder, kan der ikke frakendes ham et stort Talent. Derom vidner ogsaa dette Landskab, fransk i Motivet og fransk i sin Stil, ikke synderlig særpræget i Opfattelsen, men med en god Helhedsvirkning og en smukkere Farveholdning end Flertallet af hans Søbilleder. Billedet fra Zeltners Samling er hans eneste kendte Landskabsmaleri[1].

En særlig anselig Gave har Museet faaet fra Overretssagfører Zeuthen ved det til dette efter hans Ønske foretagne Udvalg af hans Malerier og Tegninger. Medens Gaven samlet var udstillet, blev

[1] Fraset de nævnte to Malerier udtog Museet af Zeltners Efterladenskaber kun nogle ubetydelige Smaating. Boet belønnede denne Beskedenhed ved at overlade det seks højryggede Stole, der efter de indbrændte Mærker i 1742 hørte til Inventariet paa det gamle Christiansborg og nu har faaet Plads i Museets flamske Ovenlyssal.



Exner: En Gondol. 1857. Gave fra Slotsforvalter O. Zeltner. 34,7 × 33,9.

den udførligt omtalt i »Samleren«, og der er næppe Grund til her at gentage en Redegørelse for dens rige Indhold. Maaske skønnes dens Værd endnu klarere, efter at alt er fordelt, hvor det bedst kom paa Plads. Constantin Hansens Interiør af Ringsted Kirke er smukt, men straaler dog ikke som hans Studie af Titusbuen. Mærkelig nok havde Museet ikke tidligere noget Maleri, der som Marstrands lille Skitse med Søstersengens Pigebørn gav Udtryk for den Glæde, han i sin Ungdom følte ved at iagttage Livslysten hos smukke Romerinder med et meget lettere Sind end Dalsgaards jyske Bondepige, der skriver et kært Navn paa den duggede Rude. I fuld saa høj Grad som den Zeuthenske Gaves mange smukke Studier fra Syd og Nord af vore ældre Malere supplerer dog dens Billeder af

en yngre Slægt Museets Repræsentation for god dansk Malerkunst. Saaledes vel især Aug. Jerndorffs i Karakteristik og Behandling lige fortrinlige Skildring af Th. Bindesbølls ejendommelige Personlighed, Th. Philipsens Gade i Tunis med dens sære Eventyrstemning, og Joakim Skovgaards skønne Casain-Billede af Jomfruen, der i sin Falkeham lokkes af det blodige Kød, Ungersvenden har skaaret ud nær sit kærlighedsrige Hjerte.

Foruden de smukke Studier af vore ældre Landskabsmalere, Museet har modtaget fra Zeuthen, har det fra Kammerherre Cederfelt de Simonsen faaet skænket Dreyers Studie til Billedet med Udsigten fra Mølleknap Bakker mod Lille Bælt. Et udmærket Studie, der dog ikke helt forudsætter det store og storladne Billede, vel det bedst lykkede af Dreyers hjemmemalte Landskaber.

Et Par anselige Portrætbilleder, malte af nu mindre skattede Kunstnere, er tilfaldne Museet. Hunæus har 1848 malt det smukke og dygtige Portræt af sin Hustru, deres Datter, Fru Rosa Kruse, har givet Museet. Han har i det hele taget ofte — især i sine unge Aar — malt Portrætter, der gør ham Ære, medens hans Genrebilleder røber hans usikre Smag. Forfatterinden Frøken Emma Mathilde Kraft har testamenteret sit 1867 af Fru Jerichau malte Portræt. Det er visselig ogsaa dygtigt, vel et af den ingenlunde ubegavede Kunstnerindes taaleligste Arbejder, men undgaar dog ikke at minde om den fra Mme Vigée-Lebruns Tid mod ikke faa Malerinder rettede Beskyldning for at give deres Modeller en paagaaende Behagelyst. Alligevel præger denne jo næppe i mindre Grad Ernst Meyers og Marstrands italienske Skønheder eller Krøyers Blomsterpige i den Hirschsprungske Samling. Men hos enkelte kvindelige Portrætmalere har Behagesygen været kronisk.

Maaske har Museet fremfor den Hirschsprungske Samling været heldig med at faa Krøyer repræsenteret fordelagtigt. Frøken Helga Casse har skænket det hans fortrinlige Pastelportræt af den 90aarige Konferensraadinde Casse. Fru Mathilde Burmeister har efter den af hendes afdøde Mand, Godsejer Hartvig Burmeister, trufne Bestemmelse, overdraget det det store Billede af Burmeister & Wains Jernstøberi. Lad være, at Krøyer med sit lyse Sind, sin vidunderlige, men ogsaa farlige Lethed paa Haand selv i Arbejder fra hans bedste Tid næppe kan kaldes dybtgaaende, dette Billede er dog en virkelig Bedrift. En i alle Maader yderst vanskelig Opgave er her løst med overlegen Sikkerhed, med en i vor Malerkunst

L. A. Ring: Foraar i Hals. 1890. Gave fra Gustav Philipsen. 78 × 104.

meget sjælden Art af Mesterskab, for hvilket vi er forpligtede til baade at føle Taknemmelighed og Respekt.

For Zahrtmann gik Arbejdet mindre let for Haanden. I al Fald stred han ofte i sin Ungdom haardt for at finde det rette Udtryk for sine Hensigter og Indfald. Hans bedste Billeder gjorde dengang ikke samme Lykke som senere hans svageste, og han blev glad overrasket, da Tombolaen for 800 Kr. købte hans 1881 udstillede Maleri med en trivelig indslumret Blomstersælgerske, stedfæstet til Florens, skønt Baggrunden er romersk Arkitektur. »Jeg faar megen Ros for disse Blomster overalt fra«, skriver han til sin Moder[1], »Du kan rolig tage Din Del af Rosen, da det dog er Dig, der har lært mig at holde af Blomster, og morsomt er det, at jeg ikke godt kan se paa det Billede uden at tænke paa, dengang I forærte mig den første Bunke Trykpapir og nogle pressede Levkøjer, som netop havde den Kulør Rødt, som er Grundtonen i mit Billede.« Maleriet, efter hvilket han straks paa Bestilling malte en større Gentagelse,

[1] F. Hendriksen: Kristian Zahrtmann, S. 293. Billedet er gengivet S. 299.

synes nu mørknet, det har mistet sin Glans og Blomsterne, der er Hovedmotivet, lidt smaaligt behandlede og uroligt virkende, men dog malte af en Kunstner, som forstod deres Skønhed. Museet har faaet Billedet skænket af Emil og Thorvald Sachs. De har tillige givet det Midler til at erhverve Løfflers tidligere omtalte Blomsterbilleder og et Vinterlandskab af Wils fra Udkanten af Nørrebro.

Viggo og Martha Johansen har foræret Museet Th. Philipsen Karton til Randers-Museets store Maleri af Malkepladsen paa Dyrehavegaard og Therkildsen sit Billede »Heste i Grusgraven«, da han var utilfreds med de Billeder, Museet ejede af ham, og ønskede flere af dem fjernede. Et lille Landskabsstudie af Frants Henningsen er en Gave fra Kunstnerens Enke. Paa Museets 100 Aars Dag fik det fra Winkel & Magnussen skænket et Blomsterbillede af Anna Syberg og efter Kai Nielsens Udstilling fra Dr. Stockfleth det gode Portrætstudie, til hvilket han havde været Kai Nielsens Model. Af nulevende Kunstnere har Museet fra Frøken A. J. Glud faaet et af Olga Laus Dragørinteriører, af Tuxen et skitseret Portræt af hans Datter, fra det Rønnenkampske Legat Kræsten Iversens Selvportræt og fra Foreningen for Nutids Kunst et Dameportræt af Naur. Sidst — men ikke mindst — skal Gustav Philipsen takkes for at have testamenteret Museet Rings »Foraar i Hals«, et Billede med alle Rings Fortrin, Redeligheden, Sanddruheden, Farvernes Klarhed og Finhed, skarp Karaktersans i Opfattelsen af et ejendommeligt Motiv, et ejendommeligt Landskab og et ejendommeligt Menneske.

III

Rings Kunstnerevner er fremdeles usvækkede, som det vil ses af hans Billede af Manden, der ser, om Regnen er forbi. Ligesom hans smukke Billede af hans Hustru i Havedøren er det købt for Museets Budget, der har forøget det med mange andre Arbejder af nulevende danske Malere, deriblandt saa anselige Malerier som Poul Christiansens stemningsfulde »Paaskemorgen«, — tidligere kun deponeret i Museet, — og Sybergs »Mejlø Strand«. Det turde dog være mindre paakrævet her at give en Redegørelse for denne Del af Museets Tilvækst end at udtrykke Taknemmelighed for de til Museet modtagne Gaver. Hvor rimeligt det end er, at det ogsaa viser »moderne« Bestræbelser ved Arbejder, i hvilke Indkøbskomiteen har fundet Kraft og Talent, maa en fuldt afklaret Dom over

W. Marstrand: En Trolovelse ved en Sygeseng. 41,6 × 49,1.

dem forbeholdes Fremtiden. Skal Museet købe ung Kunst, kan det ikke indskrænke sig til udelukkende at erhverve, hvad der enstemmigt regnes for blivende Værdier.

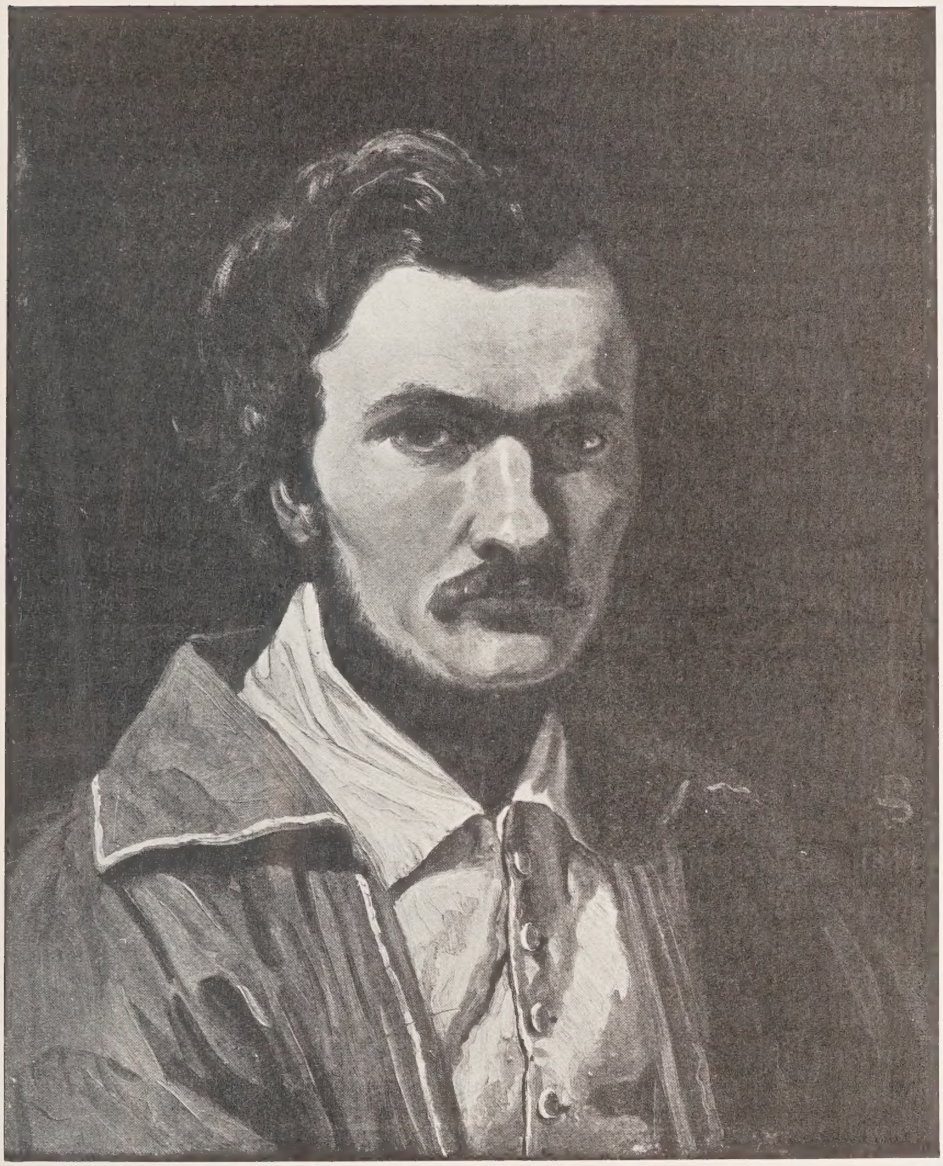
Vi tror i hvert Fald lettere at kunne udpege saadanne, naar vi vender os mod Fortiden. En af Museets vigtigste Opgaver er at vise, hvad der i Tidernes Løb har været dansk Kunst til Ære. Vigilius Erichsen er først nu for os kommen til at staa i det rette Lys. C. A. Jensen, som vi mente at kende godt, vil nogle af Museets senere Erhvervelser lære os at skatte endnu højere. Det farveskønne Portræt af Hustruen med Turbanen er et af hans mest indtagende Værker, og i det gnistrende aandfulde Brystbillede af den gamle Konsistorialraad, malt i C. A. Jensens senere Aar, da han var almindelig ringeagtet, har han stærkest nærmet sig til Frans Hals[1].

[1] De til Museet senest købte Portrætter af C. A. Jensen er omtalte i »Illustreret Tidende« 1 Okt. 1922.

Et lille Dameportræt af Bendz interesserer især ved den stærke Intensitet i Dragtens blaa Farver, og Constantin Hansens Storværk i Universitetet bringes smukt i Erindring ved den udmærkede Skitse til Fremstillingen af Prometheus, der danner Mennesket. I. P. Møllers Landskab fra Omegnen af Paris skylder unægtelig en væsentlig Del af sin Værdi til Eckersbergs fortrinlige Staffage. Men I. P. Møller, hvis engang højtbeundrede Svejtserlandskaber nu synes os ligegyldige, var ikke uden Dygtighed og Talent, det er en Retfærdighedshandling, at et af hans ikke faa gode Arbejder nu har faaet Plads i Museet. Billedet er smukt, det 18de Aarhundredes Landskabsstil, som vi kender fra Juel og Erik Pauelsen, mødes her med det 19de Aarhundredes Stræben efter større Strenghed i Studiet af Enkeltformerne.

Større Betydning for Museet har Købet af Marstrands Skitse »En Trolovelse ved en Sygeseng« med Figurer i Dragter fra det 18de Aarhundrede. Ved Siden af Sengen med den syge gamle Mand sidder en ung Pige, hun har læst for ham af en Bog, hun holder i Skødet, lægger sin højre Haand over hans venstre og drejer undselig sit Hoved bort. En ung Kavaller synes overrasket i Færd med at fare op fra sin Stol; en ældre Herre viser mod den Gamle i Sengen og vender sig mod Ungersvenden med et triumferende Smil. Har den Gamle tilranet sig Pigen? Nej; en Tegning (i Kobberstiksamlingen) viser, at Jeronimus har bestemt sig til at forene Leonora med Leander, og at Leonard helt kan undværes. En anden Tegning henlægger Optrinet til en svensk eller norsk Bondestue og i Overensstemmelse hermed klædt Figurerne. Emnet synes digtet af Marstrand selv. Mellem alle Museets gode Marstrand-Skitser har denne i Farven størst Glans og Pragt. Den unge Pige er blaaklædt, hendes Ven har en blegviolet Frakke, Ræsonnøren en græsgrøn. Sollyset straaler ind paa Sengens hvide Lin og farver over dens Hovedgærde et Stykke af Omhænget skinnende blodrødt; med et Par dristige Strøg er en stærkt blaalig Luftrefleks virkningsfuldt angivet øverst til venstre paa det røde Sengeomhæng.

Den store Skitse til det for Nationalbanken bestemte Billede viser Marstrand fra en anden Side. Han havde selv valgt Emnet, Lignelsen om »»De betroede Pund«, og haft Vanskelighed for at faa det godkendt. Han, der var et Arbejdsmenneske, hvis Hjerne og Haand aldrig var i Hvile, mente, at det vilde være en gavnlig Formaning til de mange af hans Landsmænd, der i Ugidelighed



P. C. Skovgaard: Portræt af J. Th. Lundbye. 1841. 29,7 × 23,9.

eller med Hamlets Ubeslutsomhed i selvkritisk Forsagthed ligesom Lignelsens dovne Tjenere nedgravede det dem givne Pund. Og hans Fantasi formede straks Billedet som et festligt Maleri i venetiansk Stil. Han mindedes Veronese og lod i hans Aand et pompøst Palads rejse sig bag den rige Herre, der kræver sine Tjenere til Regnskab paa en Loggia, gennem hvis Søjler Udsigten aabner sig

mod Havnens bevægede Liv, glimrende antydet paa Skitsen. Men denne tilfredsstillede ham ikke helt, Arkitekturen burde løfte sig stoltere, Farverne blive mere rigt straalende, Dovendyret gøres morsommere, Hunden, der i Forgrunden fylder et Hul i Komposition, finde en anden Plads. Men det »gustne Overlæg«, der saa ofte lod Marstrand omarbejde sine Kompositioner for at skaffe dem udadlelig Balance, bragte Friskheden i Fare. Denne er meget større i den til Museet købte første Skitse til Bankbilledet end i den anden, der tilhører Glyptoteket.

Vi kender ikke de Erfaringer, der bragte Marstrand til at anse Dovenskaben for en Nationallast. Mange af hans Kunstnervenner var jo dog flittige Arbejdsbier. F. Eks. P. C. Skovgaard og Lundbye; hvad Lundbye har overkommet i sit korte Liv, grænser til det utrolige. Foruden Skovgaards smukkeste italienske Landskabsstudie, har Museet erhvervet det friskt og kraftigt malte Brystbillede af Lundbye i den blaa Arbejdsbluse, sikkert det Portræt af Lundbye, der karakteriserer ham bedst. De dybtliggende Øjnes vemodigt alvorlige Blik fortæller om Tungsindet i hans blide, overfølsomme Sind, men Trækkene vidner alligevel om den ubøjelige Viljestyrke, med hvilken han flittigt og tro stræbte mod sine høje Maal. Et af de vigtigste for ham var udtryksfuldt at gengive den Storladenhed og den ejendommelige Poesi, han fandt i aabne, linieskønne Egne af sjællandsk Natur. Den toner med særlig Kraft i den store farvelagte Tegning af Refsnæs, der under drivende Skyer ligger øde i mørk og højtidelig Majestæt med et Solstrejf som et vigende Smil over Kysten og den gule Klint. En ensom Vandrer, en Kunstner, støtter sig til en Kæmpedysse over smuldrede Helteben, aftegner Landskabet og mindes Folkevisen om Egnens Forbandelse, fordi den havde været Skuepladsen for en ædel Kongesøns Død. Det paaskrevne Vers er i nær Slægt med Uhlands Digt, hvor Sangerens Forbandelse omdanner duftende Haver til øde Heder uden Skygger fra noget Træ, uden Kilder i Sandet, og selve Akvarellen kan maaske minde om tysk Romantik, om en Maler som Caspar Friedrich. Men intet Land kan kræve Eneret paa den Art Stemningspoesi, og den er her vældet frem fra en Kunstnersjæl, der var udpræget dansk [1].

Lundbye sluttede sig varmt begejstret til den af den opflammende Nationalfølelse skabte Bevægelse for bevidst at skabe natio-

[1] Akvarellen har tilhørt J. A. Jerichau og sagdes tegnet til ham i Rom. Dateringen Nov. 1844 viser, at den har fulgt Lundbye derned.

J. Th. Lundbye: Refsnæs. Farvelagt Tegning. 1844. 52 × 65.

nal, dansk Kunst. Marstrand stod kritisk overfor dette Krav og synes os dog nu præget af sit Land. Ligesom Thorvaldsen. Monsieur Jourdain udtrykte sig i Prosa uden at ane det; Eckersberg og Købke havde frembragt særpræget dansk Malerkunst uden at kende Programmet. Dette har utvivlsomt bidraget til at udvikle det danske Landskabsmaleri og skabe det danske Folkelivsmaleri, som dog hverken er blevet ringere eller mindre nationalt i en Tid, hvor gode Kunstnere sjældnere førte Programmet paa Tale. Exner og Hans Smidth har behandlet det samme — ogsaa Daumier — kære Emne: En tredje Klasses Jernbanekupé. Hans Smidths i 1924 købte Maleri er kun et Anlæg eller en stor Skitse. Vi er i det nordlige Jylland; Solen er gaaet ned, og Kupéens nys tændte Lampe kaster sit Skær over de Rejsende. Paa den ene Bænk bakker en gammel Bonde med høj Hat sindigt af sin Pibe, en lille Dreng hælder sig træt til sin Moder, en ung Fyr føler sig magnetisk tiltrukken af sin Nabo, en jævn, fattig Pige, der kun skøtter om at værne sin dyrebare Blomsterpotte. Paa den anden Bænk overvældes en Jyde

med Piben i sin Frakkelomme af Rejsens Besvær, bøjer sig frem og støtter højre Haand mod Knæet. En Fisker har rejst sig og betragter fra Vinduet Aftenluften for at tage Varsler om Vejret. Alt er lige sandt, tro og træffende karakteriseret. Belysningen, Stemningen, Menneskene. Exners Billede — for en Del Aar siden skænket Museet og derfra laant til Kolding, — er, det være sagt til hans Ære, et af hans svageste. Naturligvis fortæller det elskværdigt sine Anekdoter, men Menneskene er kun dukkelignende Vaudevillefigurer. Fremstillingen har samme sukrede Smag som mange Düsseldorfmaleres Genrebilleder. Det naiveste Publikum vil Sødmen tiltale mere end Saltet hos Hans Smidths, men Hans Smidths er i højere Grad ægte dansk Kunst.

Denne omfatter mange Former og højst forskellige Kunstnernaturer. Udlændinge, der besøger vort Land, opfatter det gerne som et stille Fredens Rige; er de Kunstvenner, interesserer de sig i Regelen særlig stærkt for Vilhelm Hammershøi og betegner ham som typisk dansk. I hvert Fald er det smigrende for os, naar et saa fint og følsomt Kunstner- og Menneskesind antages for typisk for Nationen. Fra Enken efter den elskværdige norske Maler og Samler Bernt Grønvold har Museet erhvervet et Par gode Arbejder af ham. I Forarbejdet til »Bagerbutikken« med en fra Ryggen set, sortklædt Kvinde har han givet et sært, tilsyneladende uanseligt Motiv en fast og magtfuld Virkning, Tonerne har den for hans tidligere Arbejder ejendommelige Fylde. En virkelig Perle er det Portræt, i hvilket han indtrængende skarpt og fint har karakteriseret den ham i et og alt saa modsatte Kristian Zahrtmann.

Det sidst til Museet købte Maleri af en afdød dansk Kunstner er Kai Nielsens »Leda og Svanen«. Hans mange Forsøg som Maler er af ulige Art og Værd; i enkelte har han, som i dette Billede, givet en Anelse, et Anslag af virkelig stor Malerkunst. Unægtelig har han dog som Billedhugger givet Motivet en fuldkomnere Form i den i Museets Have anvendte mesterlige Sandstensgruppe.

IV

Denne Gruppe og Kai Nielsens ikke mindre fortrinlige — desværre i en ringe, stærkt hullet Sten udførte — liggende Kvindefigur, kaldet »Leda uden Svanen«, turde være de ypperste af de for Museets Budget i de senere Aar købte danske Skulpturer. Dog ogsaa fra dette Omraade skal Gaverne nævnes med skyldig Tak.

Hans Smidth: En tredje Klasses Jernbanekupé. 72,6 × 97,8.

For de ældre Kunstneres Vedkommende kan de ikke kaldes anselige. Direktør August Bagge har skænket tre i Biblioteket anvendte Afstøbninger af C. F. Stanleys Relieffer fra Mindestøtten for Oberst Drevon og Søjlen for Handel og Søfart, de har samme Karakter som det 18de Aarhundredes allegoriske Vignetter. Fabrikant Frederiksen og Hustru har foræret 6 Brændtlers-Statuetter af Otto Evens, Emil Bissens Bo Vilhelm Bissens gode Skitse til hans yderst hæderlige Statue af »Atalante« og en Brændtlers-Gruppe, »Tyr, der lægger sin Haand i Fenrisulvens Gab«, desuden — hvad der har større Værdi, — H. V. Bissens andetsteds[1] omtalte smukke Thorvaldsen lignende Relief med Venus og Amor samt to smaa Brændtlers-Figurer af H. V. Bissen, en Bakkantinde og en fortræffelig Statuette af en siddende Sokrates. En anonym Gave er Zahrtmanns Fremstilling af Leonora Christina, der forlader Fængselet. Kun skitseret stiller den ingen Fordringer som Skulpturværk, men det er lykkedes at overføre et Motiv fra et Maleri til en smuk og udtryksfuld plastisk Gruppe, takket være den stolte, af Ulykken ukuede Kongedatters monumentale Skikkelse. Naar Zahrtmann har for-

[1] I »Samleren« 1925.

maaet at digte den saa levende og menneskelig indholdsrig, er Hemmeligheden vel den, at han mente at kende hendes Lige i Sjælsstyrke og Karakter. Hun var ham næsten en tidligere Inkarnation af hans Moder, til hvem han saa op med samme jublende Tilbedelse som Søsterdatteren til Leonora Christina. Motivet for denne Gruppe, i hvilken hans hede Sjæls varmeste Følelser har fundet Udtryk, er med Rette anvendt for Mindesmærket paa Zahrtmanns Grav.

Ingeniør Rump har skænket Museet Niels Skovgaards Skitse til »Havhesten« og som Depositum overladt det Kai Nielsens Blaagaardsplads tiltænkte Fremstilling af Tømreren. En Gave fra Herman Kähler og Tirslund er en slemt havareret, men fortrinlig Originalmodel af Kai Nielsen, en Statuette af en staaende nøgen Kvinde. Det Rønnenkampske Legat har i væsentlig Grad bidraget til Museets Repræsentation for ung og god dansk Skulptur, 1923 har det skænket den Svend Rathsacks karakterfulde og udmærket behandlede Buste i sort Marmor, 1922 foruden Utzon Franks fine Bronzestatuette Kai Nielsens store Bronzebuste af Bokseren Emil Andreasen, et af hans herligste Værker. Storladen og magtfuld i sin Formbehandling og i sin Karakteristik kan den taale at sammenlignes med de fortrinligste Buster fra alle Tider og Lande.

Kai Nielsen var Museet en gavmild Ven og skænkede det i 1924 det smukke Eksemplar i metallisk Cement af sin »staaende Kvindefigur«, kaldet »Aarhuspigen«. Et Tilfælde vilde, at Rijksmuseums intelligente Direktør saa Kai Nielsens Mindeudstilling paa dens sidste Aften. Den nævnte Statue fandt han langt mere beslægtet med Antikkens bedste Værker end noget af Thorvaldsens Arbejder. Hvorfor skulde vi dog ikke ogsaa kunne være taknemmelige for Thorvaldsens usvigeligt sikre Sans for rytmisk Linieskønhed! Hver kan være god for sig. Men det er sandt, at den navnkundige Fortolker af Klassicismens Idealer i Sammenligning med Kai Nielsen synes kølig og livsfjern. Han havde ikke som Kai Nielsen den varmt levende Form, Glæden over Kødets Stof, Evnen til tro og fint at gengive dets Karakter, ikke Interessen for »Klumpen« og for Omfanget af plastiske Bevægelsesmotiver, ikke Jubelen over det sunde Legemes rige Former, vel ogsaa mindre Forstaaelse af Materialets og af særlige Belysningsforholds vidtrækkende Betydning. Kai Nielsens lysende Intelligens lod ham udvikle sine medfødte Evner gennem vaagen Selvkritik og blive den største mellem de mange gode Billedhuggere i den Opgangstid, dansk Skulptur har haft og endnu

har. Hans Tapperhed, hans Livsmod, Friskheden og Kraften i hans Natur som Kunstner og som Menneske var af saa ualmindelige Forhold, at det ved hans Død følte, som om et straalende Solskin pludseligt var gaaet bort.

KARL MADSEN

Kai Nielsen: Staaende Kvindefigur. 1921.
Gave fra Kunstneren.

Lorenzo Monacos Stil: Brudstykke af Fodstykket for en Altertavle. Kunstmuseet. Gave til Billedgalleriet 1833 fra Karl Friedrich von Rumohr.

MALERISAMLINGENS TILVÆKST OG TILPASNING GENNEM TIDERNE

GALLERIET UNDER SPENGLER OG HØYENS REVISION

I Foraaret 1896 stod Kunstmuseets nye Bygning paa Quitzows Bastion færdig. Kunstværkerne var anbragte paa de Pladser, man ønskede at give dem, og Statens Kunstsamlinger, der siden Christiansborg Slots Brand i 1884 havde ført en Husvilds Tilværelse paa Charlottenborg, kunde for første Gang byde sine Gæster til Huse i eget Hjem. I Foraaret 1917 aabnedes Museets danske Afdeling efter den store Ombygning og Omordning — i Foraaret 1922 den udenlandske Afdeling. Kunstværkerne i disse Samlinger, der som Følge af de Forsinkelser af alle kulturelle Foremaal, Verdenskrigen førte med sig, havde været helt eller delvis magasinerede eller ført en omflakkende Tilværelse i Museets Sale siden Ombygningens Paabegyndelse i 1914, kunde for første Gang vise sig under Forhold, der i det Hele og Store staar Maal med, hvad de Besøgende billigvis kan kræve af et Hjemsted for Kunst.

I Virkeligheden var de Samlinger, der i 1917 og 1922 genaabnedes for Publikum, ikke de samme som de, der i 1896 tog Museets nye Bygning i Besiddelse. Lidt efter lidt gennem de 25 Aar var store Forandringer sket. Hvori bestaar da disse, og i hvilken Henseende har Samlingerne skiftet Karakter i disse Aar? Og i hvilket Forhold

staar den nuværende Samling til den kgl. Malerisamling paa Christiansborg, som denne var under Høyens Ledelse, samt til det kgl. Billedgalleri, I. C. Spengler samlede, ordnede og i Sommeren 1827 aabnede for Publikum paa Christiansborg Slot?

I

Den Opgave, der blev tildelt I. C. Spengler ved den kgl. Resolution af 3. Februar 1821, gik ud paa, at han skulde gennemgaa de Samlinger af Malerier, der fandtes i kongelig Eje, dels i det gamle Kunstkammer i Biblioteksbygningen og i den Westske Samling ved Frederiksholms Kanal, dels i de kgl. Slotte i og udenfor København. Desuden skulde han udarbejde en beskrivende Fortegnelse over Malerierne i disse Samlinger. Meningen var den, at denne saavelsom de Fortegnelser, der skulde udføres af de fem Kommissioner, som ved samme Lejlighed blev udnævnte til at gennemgaa Kunstkammerets øvrige Samlinger, skulde danne Grundlaget for Ordningen af det Billedgalleri og det Kunstmuseum, det var Hensigten at oprette, naar det gamle Kunstkammer blev ophævet som Samling og adskilt i sine enkelte Bestanddele. Men medens man allerede Aaret efter i 1822 erhvervede den Bygning i Dronningens Tværgade, der skulde rumme Kunstmuseets Samlinger, og saaledes blev i Stand til at indrette Lokalerne for disse, samtidig med at man gennemgik og katalogiserede dem, var noget tilsvarende ikke Tilfældet for Billedgalleriets Vedkommende. I. C. Spengler maatte gennemføre hele det forberedende Arbejde med Gennemgangen og Katalogiseringen af de spredte Malerier uden at have noget virkeligt Holdepunkt for de Forhold, under hvilke Malerisamlingen skulde anbringes. Da Kunstkammeret i 1824 blev tvunget til at rømme sine Lokaler, og det nye Kunstmuseums Samlinger umiddelbart kunde overføres til Kunstmuseets nye Bygning, fik Billedgalleriet anvist Plads i Christiansborgs øverste Etage som et foreløbigt Opbevaringssted, idet man tænkte sig den Mulighed at flytte det tilbage til Biblioteksbygningen efter dennes Istandsættelse. Og da denne Udvej Aaret efter viste sig uigennemførlig, idet det kgl. Bibliotek lagde Beslag paa de istandsatte Kunstkammerlokaler, blev det bestemt, at det nye Billedgalleri skulde indrettes i de anviste Rum paa Slottet, dog stadig under den Forudsætning, at denne Ordning kun var »indtil videre paa ubestemt Tid«. I disse

Lokaler, der som »midlertidige« kun fik den allernødvendigste og tarveligste Indretning, maatte Spengler søge at anbringe den af ham udvalgte og katalogiserede Malerisamling, saa godt som de tilfældige og indskrænkede Pladsforhold tillod.

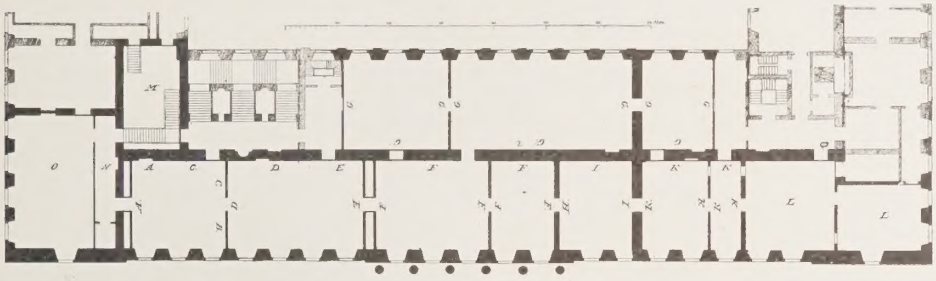
Det er forstaaeligt, at det var ham om at gøre at medtage saa mange af de udvalgte Billeder som muligt. Thi for det første kunde han ikke vide, naar der atter blev givet ham Lejlighed til efter frit Valg at udtage Malerier til Galleriet fra de kongelige Slotte, og da Ordningen desuden var betegnet som foreløbig, var der jo Grund for ham til at haabe paa bedre Pladsforhold for Samlingen indenfor en nærliggende Fremtid. For det andet gav de raa gibsede Vægge og de umalede Skilderilister ham al Anledning til at tapetsere Væggene med Malerier fra Gulv til Loft, Rammekant til Rammekant, i Overensstemmelse med det gamle Princip for Galleriophængning, som han altid havde haft for Øje. Til Trods for alle Anstrængelser i saa Henseende blev han dog ved den endelige Ophængning tvunget til at udskyde c. 400 Malerier af sit Udvalg, saaledes at Galleriet kom til at indeholde 921 Billeder i Stedet for de 1300, han oprindelig havde bestemt.

Den Del af Christiansborgs øverste Etage, der blev stillet til Spenglers Raadighed, var ved et Hovedskillerum paa langs gennem Bygningens Midtparti delt i to Dele. Den ene Del med et Gulvareal af c. 2310 □ Alen vendte mod Slotspladsen og fik Sidelys gennem 19 Vinduer mod Øst. Den anden Del, der var betydelig mindre, idet de mange Trapperum her optog Pladsen, havde et Gulvareal af c. 952 □ Alen og fik Sidelys fra Vest gennem 10 Vinduer ud mod Slotsgaarden. Til dette Midtparti sluttede sig et Hjørnerum i hver af de to Fløje med blandet Sidelys fra et Vindue mod Øst og henholdsvis 4 Vinduer mod Syd og 2 Vinduer mod Nord. Ved den endelige Ordning blev den Del, der laa ud mod Slotsgaarden, inddelt i 3 Sale — den Del, der vendte mod Slotspladsen i 8, saaledes at Galleriet i det Hele kom til at omfatte 13 Rum. Det samlede Gulvareal, fraregnet Murtykkelser og Skillerum, var c. 4020 □ Alen. Salenes Længde varierede fra 6 Alen med Lys fra 1 Vindue til 35 Alen med Lys fra 5 Vinduer. Derimod var de alle $8^1/_2$ Alen høje og 17 Alen dybe, fraregnet Vinduesnicherne, idet det eneste af Rummene, der havde en større Dybde: Salen i det sydøstlige Hjørne, maatte afgive Plads til en Gang, der førte fra Trappen til Galleriet.

Mellem 1825—27 anbragte Spengler det kgl. Billedgalleri i disse

Lokaler. I Foraaret 1827 var Ophængningen fuldført. Den paafølgende Sommer blev Samlingen tilgængelig for Publikum, og samme Aar udgav Spengler sit beskrivende Katalog.

Malerierne havde Spengler fordelt paa den Maade, at Billederne af den »hollandske Skole« var samlede i de tre Rum ud mod Slotsgaarden, medens Billederne af de »italienske Skoler«, af den »flam-



Grundplanen over J. C. Spenglers Billedgalleri paa Christiansborg.

ske«, den »franske« og den »tyske Skole« samt Malerierne af de »danske Mestre« var anbragte i Salene ud mod Slotspladsen. Hjørnerummet mod Sydøst var indrettet til Arbejdsværelse for de Kopierende, Hjørnerummet mod Nordøst og Naboværelset til Depot for Malerier.

Adgangen til Galleriet fandt Sted ad den sydligst beliggende af Trapperne ud mod Slotsgaarden (M paa Grundplanen) og gennem den ovenfor omtalte Gang eller Forstue, der dannede Forbindelsen mellem Trapperummet og Udstillingssalene. Lige for Hovedindgangen var Døren ind til Kopisternes Arbejdsrum, et Tegn blandt mange paa den udsøgte Interesse, hvormed Datiden omfattede de Kopierende og deres Arbejder. Døren ind til selve Galleriet var derimod et Stykke nede i Gangen til venstre.

I den første Udstillingssal havde Spengler ophængt 68 italienske Malerier, ordnede i Grupper efter de Skoler, han henførte dem til og efter den Plan, at den Besøgende skulde begynde sin Rundgang i Salen med Indgangsvæggen henne ved Vinduet, følge den »romerske Skole« til midt paa Bagvæggen, dernæst fortsætte med den »neapolitanske« over Bagvæggen og den anden Sidevæg til Gennemgangsdøren til den næste Sal og slutte med den »florentinske«, der havde Plads mellem denne Dør og Vinduesvæggen.

Kom man ind i Salen, fandt man det omtrent kvadratiske Rum tæt besat med Malerier og det Indre af Værelset i Halvmørke, da Lyset fra de tre Vinduer ikke evnede at fylde Rummet. Den, der

er fortrolig med den nuværende Samling, vilde have haft svært ved at føle sig hjemme mellem de fremhængte Billeder, thi det er kun en Brøkdel af de Malerier, Spengler udstillede i denne Sal, der endnu er samlede paa Galleriet. De fleste Kendinge fandt den Besøgende paa den Væg, han havde foran sig, naar han traadte ind i Salen. Her saa han til venstre for Gennemgangsdøren som Repræsentanter for den »neapolitanske Skole« og den »spanske«, der havde faaet Plads sammen med denne, Riberas to Billeder, Salvator Rosas italienske Havn, Collantes' Hieronymus samt de to Malerier af Luca Giordano: Adam og Eva ved Abels Lig og Kain dræber Abel, der vel ikke nu er udstillede, men vil være mange i Minde. Som tilsvarende Ophængning havde han paa den anden Side Døren mellem denne og Vinduet repræsenterende den »florentiske Skole« den gamle Kopi af Leonardos Klippemadonna, Baroccis Dameportræt (af Spengler henført til Bronzino), Caxesis Billede, Filippino Lippis under Titlen: Laban, der tager Afsked med Rachel, Luinis hellige Katharina (som et Arbejde af Leonardo) samt de to Billeder af Carlo Dolci.

De andre Billeder af Salvator Rosa samt de to de Jonghske Kopier (opførte som Originalarbejder af Salvator Rosa) havde Spengler anbragt paa Bagvæggen i Tilslutning til »Neapolitanerne«.

Mellem Billederne fra den »romerske Skole« hang Pierino del Vagas Matthæus, det mellemitalienske Maleri fra Begyndelsen af det 16de Aarhundrede med den hellige Bernhard (som et Arbejde af Guilio Romano), Guilio Romanos Mandsportræt og Rafaelkopien af Kongernes Tilbedelse, begge som Arbejder af Rafael, Dominico Fetis (?) Sovende Munk, Benvenutis hellige Margarethe under Lucca Pennis Navn, Baroccis Mariæ Bebudelse samt Carlo Marattas to Billeder.

Det er forstaaeligt, at Spenglers fromme Ønsker om at hæve Samlingen op i et højt Plan ved at have saa mange Kunstnere som muligt, navnlig af de største, repræsenterede har faaet ham til i ovennævnte Tilfælde at foretrække Mesterens Navn fremfor Elevens og Kopistens. Mere maa man undres over, at han har ladet sig vildlede til mellem de ringere Billeder i Samlingen at finde en Perugino til Anbringelse i den »romerske Skole«, to Murillos til Fremhængning blandt »Spanierne« samt Arbejder af Andrea del Sarto og Michelangelo til Afrunding af den »florentinske Skole«, — Billeder, der efter Spenglers Død hurtig mistede deres Glans.

De følgende Sale i Rækken ud mod Slotspladsen var paa en enkelt Undtagelse nær ligesaa tæt behængte med Malerier. Belysnings-

forholdene var i Hovedsagen de samme, idet Værelsernes varierende Længde stod i umiddelbart Forhold til Antallet af Vinduer, og Gennemgangsdørene var i alle Rummene anbragt paa tilsvarende Maade, lige overfor hinanden paa Midten af Sidevæggene. Planen for den Besøgendes Rundgang i Stuerne var for alle Værelsers Vedkommende af Spengler tilrettelagt som i det første Rum.

Sal Nummer 2 rummede Resten af Samlingens italienske Billeder. De 92 Malerier var ordnede saaledes, at den »lombardiske Skole« optog Indgangsvæggen og det meste af Bagvæggen, medens den »venetianske Skole« havde Plads paa den anden Sidevæg og paa det Hjørne af Bagvæggen, der stødte op til den. Har Tiden været haard i sin Udrensning blandt de Malerier, som Spengler havde samlet i den første italienske Sal, har den været endnu mere tilintetgørende overfor hans lombardiske Billeder. Det er kun faa, der er gaaet frelst gennem dens Skærsild. Men blandt disse faa er vor italienske Samlings kosteligste Billede, Mantegnas Kristus som den lidende Forsoner. Det hang paa Indgangsvæggen sammen med Benvenutis Kongernes Tilbedelse, Schidones Barmhjertighedsgærninger, Parmigianinos Laurentius Cybo og det italienske 17. Aarhundredes Maleri af Thisbe ved Pyramos Lig (af Spengler henført til Dominichino). Mellem Billederne af den »lombardiske Skole« paa Salens Bagvæg var det endnu Caravaggio tilskrevne Billede af Spillerne samt Cignanis Josefs Kyskhed og hans Lucretia.

Meget bedre er det ikke gaaet de Værker af den »venetianske Skole«, som Spengler havde samlet paa den anden Sidevæg. Ogsaa her er hugget væk for Fode — af de 27 Billeder findes nu kun 7 i Museet. Og ligesom Eftertiden har bortvist de Arbejder, som Spengler i den »lombardiske Skole« havde henført til Correggio, til Carraccierne og Guido Reni, saaledes har den slettet dem af Galleriet, der blandt Venetianerne var opført med Giovanni Bellinis, Giorgones, Paolo Veroneses og Sebastiano del Piombos Navne. Blandt Spenglers 6 Malerier af Tizian har kun det ødelagte Mandsportræt bevaret sit Navn og sin Anseelse. Mellem de Billeder, der omgav dette paa den venetianske Væg, var Piazettas og Tiepolos, samt Mandsportrættet af El Greco, der jo lige op til vore Dage blev betragtet som et Arbejde af Tintoretto, af Spengler efter gammel Tradition som Kunstnerens Selvportræt. Endvidere Tintorettos Skitse af Brylluppet i Kana, Billedet af Døberens Henrettelse, og Carlevaris' Skildring af den venetianske Æresregatta til Frederik IV, et

Maleri, der i 1914 er afgivet til det nationalhistoriske Museum paa Frederiksborg. Paa Bagvæggen var kun anbragt tre venetianske Billeder, blandt dem det Bassanoske Værkstedsarbejde af Forkyndelsen for Hyrderne.

Fra de »italienske Skoler« kom man ind til den »flamske«. Ligesom Italienerne var Flamlænderne fordelt i to Rum, et større og et mindre. Men den Plads, de raadede over, var mere begrænset, idet de to flamske Sale var et trefags og et tofags Værelse, medens de italienske havde henholdsvis tre og fire Vinduer. Lysforholdene i den første og største af de flamske Stuer var endvidere særlig ugunstige, idet Pillerne mellem Vinduerne og Sidevæggene var usædvanlig brede. I denne Sal var Bagvæggen desuden gennembrudt af en Dør, der dannede Forbindelsen med de Udstillingsrum, der var beliggende ud mod Slotsgaarden.

Ved Ophængningen har Spengler været friere stillet, da han overfor Flamlænderne ikke var bundet til at holde de enkelte Skoleafdelinger ud fra hverandre, som Tilfældet var i de italienske Sale. Han har derfor lettere kunnet arbejde i Overensstemmelse med det gamle Skema for Galleriophængning, der satte Væggenes Udfyldning og Billedernes gensidige Afbalancering som det afgørende. Dog har han, saa vidt det var ham mulig, fordelt Billederne paa den Maade, at de ældre flamske Kunstnere blev anbragt i den første Sal, de yngre i den sidste. I begge Rum har han bestræbt sig for at holde de enkelte Kunstneres Arbejder samlet og ophænge dem saaledes i Værelset, at de ældste Kunstnere fik Plads paa Indgangsvæggen, hvor den Besøgende efter hans Plan skulde begynde sin Gennemgang af de i Stuen udstillede Malerier.

Den første flamske Sal var i den Spenglerske Fremvisning usædvanlig righoldig, men ogsaa her er meget af Glansen forsvundet i Tidernes Løb. Af de 7 van Dijck, der prydede Spenglers Galleri, er kun Værkstedsgentagelsen efter Louvrebilledet af den hellige Sebastian og Pieter Lelys Dameportræt gaaet over i den nuværende Samling. Af Spenglers 15 Rubens er ikke mere end 5 bevarede som Rubens. Blandt dem, der har mistet hans Navn, er det ene Lodewijk de Vadders Skovlandskab, et andet den store Rubenskopi efter Billedet af Herodes' Gæstebud, der i mange Aar har hængt i Aalborg Museum og senere i Kunstmuseets Bibliotek. Tre af dem er deponerede i Ministerierne, og endelig er de fem sidste, efter at være forviste fra Galleriet, gaaet til Grunde, de fire ved

Branden paa Frederiksborg, det femte, van Thuldens graat i graat malte Fremstilling af Paris' Dom, ved Christiansborgs Brand 1884.

Rubens' Billeder var fordelte over Salens Bagvæg og Indgangsvæg. Paa Bagvæggen hang Salomons Dom længst tilvenstre; dernæst fulgte Den korsfæstede Kristus samt Herodes' Gæstebud Side om Side med Jordaens' Overflødighedshornet og Kristus velsigner Børnene. Videre saa man her Jan Asselijns Italienske Landskab samt Gillis van Tilborchs Familiebillede og Maleren hos Kunstsamleren. Til de nævnte Billeder af Rubens sluttede sig paa Indgangsvæggen Skitserne af Frants I og Johanne af Østrig, Portrættet af Yrsselius samt 7 af de falske Rubens, deriblandt de Vadders Skovlandskab, der var ophængt sammen med Snijders to Stilleben, Willem van Nieulants Campo Vaccino i Rom og Jodocus de Mompers Vejen forbi Retterstedet. Som Modvægt til disse Billeder var paa Indgangsvæggen nærmest Vinduet anbragt Aert Pieterszens(?) Mandsportræt, Jan Mostaerts Jacobæa af Bayern samt de Vinckboonske Billeder (de to førstnævnte af Spengler betegnet med henholdsvis Frans Pourbus' og Jan van Eycks Navne, den ene Vinckboon med Ambrosius Francks). Sammen med disse hang de to Epitafiefløje med Portrætterne af Jacques de Berchem og Hustru, Paulus van Somers store Portræt af Prins Henrik af Wales, Petrus Christus' Alterfløj, der i sin gamle Skikkelse før Delingen, som jo først har fundet Sted i den seneste Tid, hos Spengler fremtraadte som et Samarbejde af Jan van Eyck og van Dijck. Paa samme Væg hang videre Lucas de Heeres Billede, det Hans Bolske Prospekt af Antwerpen (opført som en Adrian Stalbent) og andre smaa flamske Billeder fra det 16de Aarhundrede og det 17de Aarhundredes Begyndelse.

Den anden Sidevæg beherskedes af de omtalte van Dijck Billeder og af Jordaens' Susanne i Badet, der i Tilslutning til Jordaens' andre Billeder havde Plads nærmest Bagvæggen. Omkring disse var bl. a. grupperet Karel Slabbaerts Billede (af Spengler opført som Gonzales Coques) Adrian van Utrechts Nature morte, Jacques d'Arthois Landskab, Pieter Gysels' Stilleben og den til Cornelis Schut henførte Skitse af Jomfru Mariæ Kroning.

I den anden flamske Sal havde Spengler 7 Billeder af David Teniers d. y. og et Billede af Frans Hals, Herligheder, der ikke har efterladt sig andre Spor i Samlingen end det lille Maleri af Julian Teniers med Konen, der skræller Æbler. Maleriet, der bar Frans

Hals' Navn, var det Billede af David med Goliaths Hoved, der lige op til Nutiden hang i Galleriet under Jacob de Brays Navn, men nu er fjærnet og formenes at være et ringe Arbejde af den udmærkede Portrætmaler Jacob Adriaensz Backer.

Hvad der imidlertid i dette Rum først og fremmest maatte tiltrække sig den Besøgendes Opmærksomhed, var de store Billeder, der ligesom dannede Samlingspunktet, henholdsvis paa Bagvæggen og paa den af Sidevæggene, der vendte mod den følgende Sal. Paa Bagvæggen hang under Isaac Fries' Navn Isaac Isaacsz' Gæstebud, der nu er anvendt som Loftbillede i et af Nordværelserne i Kunstmuseets gamle Afdeling, paa Sidevæggen Jacob van Loos Glasfabrik og som Modstykke til dette paa den anden Side Døren Adriaen van Nieulants Bakkus' Triumf, der siden 1893 har været paa Kronborg, fra 1914 som Dekoration i de kgl. Værelser paa Slottet. Omkring disse Billeder grupperede sig paa Sidevæggen bl. a. Daniel Seghers' Blomsterstykke, to Billeder af David Rijckaert, Jan Sieberechts Interiør, Pieter Verelsts Bondestue, Cornelis Huysmans' Aftenlandskab samt Dirk Hals' Lystige Selskab — og paa Bagvæggen Franz Wouters' Venus begræder Adonis og Jan Asselijns nu ikke mere fremhængte Billede af Krebsefangst om Natten. Blandt Malerierne, gennemgaaende Smaabilleder, paa den anden Sidevæg, hvor den falske Frans Hals havde sin Plads nær Vinduet, hang bl. a. Joris van Sons to Blomsterbilleder, Horatius de Hoochs Landskab, David Rijckaerts Bondegilde, Tilborchs Portrætgruppe i et Landskab (af Spengler betegnet som et Samarbejde af Gonzales Coques og Jan Wildens), samt Adriaen Nieulants Kristi Indtog i Jerusalem.

Den næste Sal, Spengler førte den Besøgende ind i, var delt mellem den »franske« og den »tyske Skole«. Indgangsvæggen, der fik meget daarligt Lys, idet Salens to Vinduer var anbragt skævt i Rummet med en bred Murpille mellem Indgangsvæggen og det første Vindue, var forbeholdt Franskmændene. Blandt de 23 Malerier, som Spengler henførte til den »franske Skole«, fandt man Nicolas Poussins Billede af Moses og den brændende Tornebusk, det store Helfigursportræt fra Velasquez' Værksted af Isabella af Bourbon (hos Spengler opført som et Portræt af Christian den 2dens Datter Christina af Lothringen, malet af François Clouet). Her hang ogsaa de to Smaabilleder af Joseph Vernet, der nu findes paa Fredensborg, men iforfjor Sommer var udstillet paa Kunstmuseet sammen med Akademiets Portrætter fra det 18de Aarhundrede, samt

Jacob Adriaens Backer(?): David med Goliaths Hoved. Kunstmuseets Magasin.
Af Spengler betegnet som et Arbejde af Frans Hals, af Høyen med Jacob de Brays Navn.

under Nicolas Poussins Navn Billedet i den Poussinske Stil af Kristus helbreder de Blinde, der til for nylig har været i Samlingen men nu er anbragt i Museets Bibliotek. Resten af de franske Malerier hører til de senere udviste.

Bagvæggen og den anden Sidevæg var stillet til Raadighed for den »tyske Skole«, der var repræsenteret ved tre Gange saa

mange Billeder som »den franske«. Midtpunktet var Raphael Mengs' store Portræt af Carl den 3die fra Potentatgemakket paa Christiansborg. Dette var omgivet af 16 mindre Malerier, der alle senere er udskudte af Galleriet. Af ulige større Værd var den Repræsentation for den tyske Kunst, som var anbragt paa Salens bedst belyste Væg, Sidevæggen ind til det følgende Værelse. Man fandt her under Lucas Cranachs Navn den Række kendte Billeder af Cranach og hans Værksted, der fra gammel Tid har været i Samlingen. Dog var Korsfæstelsesbilledet, som ligeledes var anbragt her, berøvet Cranach og opført som et Værk af Michael Wohlgemuth og Albrecht Dürer. Dette var ikke Spenglers eneste Navneforveksling paa denne Væg. Pencz' og Pieter Pourbus'(?) Mandsportrætter samt det tyske 16. Aarhundredes Portræt af en Luthspiller, der minder om Christoph Amberger, var alle tre betegnet som Arbejder af Hans Holbein d. y., Memlings Portræt af Manden med Rosenkransen var henført til Ambrosius Holbein og Jacob Cornelisz' Davids Møde med Abigail bar Jacob Binks Navn.

Sammen med disse Billeder var bl. a. grupperet Lasari Opvækkelse af Mesteren for Magdalenelegenden og de to sydtyske 15. Aarhundredes Brystbilleder af Mand og Kone; endvidere Nicolaus Knüpfers to Billeder, Adriaen van Ostades Lirendrejeren udenfor et Bondehus og Interiør fra en Bondestue, Isack van Ostades Vinterbillede og endelig Kopien efter Elsheimers Tobias og Englen.

Foruden de ovenfor nævnte Malerier havde Spengler mellem de udstillede Billeder af den »tyske Skole« henført endnu et Maleri til Adam Elsheimer, et til Hans Holbein d. y., et til Ambrosius Holbein og tre, deriblandt et Selvportræt, til Albrecht Dürer, — Malerier, der efter Spenglers Død gik ud af Samlingen og ind i Magasinet. Foruden Adriaen og Isack van Ostade var Lubinitzsky, Ottomar Elliger, David Ehrenstrahl og David Krafft opførte mellem de tyske Kunstnere.

Fulgte man Spengler videre, kom man ind i de to Rum, hvor de danske Kunstnere havde til Huse. I den første og største Sal havde han paa Indgangsvæggen nærmest Vinduet samlet den Række Portrætter af Kunstkammerforvaltere og Kunstnere, der i 1870 omtrent som Helhed overgik til Rosenborg og derfra senere delvis til Frederiksborg. Ved Udvekslingen med Det nationalhistoriske Museum i 1914 vendte nogle af Billederne atter tilbage til Galleriet. Disse Billeder var grupperet sammen med Cornelis Gijsbrechts

Georg Pencz: Mandsportræt. Kunstmuseet.
Af Spengler betegnet som et Arbejde af Hans Holbein.

Nature morte, Benoît Coffres Skitse til Loftbilledet paa Frederiksberg Slot af Maskeballet, Balthasar Denners Portrætter af den gamle Mand og af Kunstnerens Datter, Billedet af Christian den 2den, Mar-

cus Tuschers Sapho og Kupido, Juriaen Ovens' Hyrdindens Sang, Hendrik Kroghs Jacob og Rachel, to Portrætter af Jaques d'Agar, der brændte paa Christiansborg i 1884, samt Heimbachs Portræt af Jens Normand (under Benævnelsen: Lægen) og van der Hults af Tycho Brahes Husholderske, der begge hørte med til de Billeder, der i 1870 overlodes Rosenborg.

Paa Salens Bagvæg havde Spengler anbragt Jan Mostaerts Billede af Dommedag, der allerede 1843 overgik til Nationalmuseet, og omgivet det med 5 store Malerier af Frans Cleyn, Marcus Tuscher og Hendrik Krogh, ringe Billeder, der umiddelbart efter Spenglers Død udgik af Galleriet. Af Billederne paa den anden Sidevæg har ogsaa kun faa holdt deres Stilling. Væggen beherskedes af Karel van Manders to store Malerier: Det tatariske Gesandtskab, der nu opbevares paa Frederiksborg, samt Prins Svends Lig findes, et paa hver Side af Indgangsdøren til den anden danske Sal. Til disse Billeder sluttede sig Karel van Manders andre Malerier, videre Bernhard Keils Aftenbesøget hos Billedhuggeren, Hendrich Dittmarz', Hieronymus og Peter Cramers nu ikke udstillede Billede af Drengene om Grøden.

Som man ser, havde Spengler i denne Sal samlet de Kunstnere, der under Malerisamlingens nuværende Ordning danner den Gruppe Malere, som i det 17de og første Halvdel af det 18de Aarhundrede har virket i eller for Danmark. De faa Undtagelser, der findes, er vel motiveret. Peter Cramers lille Billede har Spengler med Rette ment var en saa direkte Kopi af hollandsk Maleri fra det 17de Aarhundrede, at det burde høre hjemme i denne Kreds. Og ligesaa forstaaelig er det, at han, naar han samlede Portrætter af Kunstnere og Kunstkammerforvaltere, ikke udelod de herhenhørende Billeder, selv om de, som f. Eks. Vigilius Erichsens Portræt af Lorenz Spengler, hørte en senere Tid til.

Ellers havde Spengler forenet de danske Kunstnere fra det 18de Aarhundrede og op til hans Tid i den anden danske Sal, det mindste Rum i Galleriet, nærmest en Gang med kun et Vindue. Vigilius Erichsens i forrige Aarsskrift afbildede Portræt af Catharina den 2den hang her paa Indgangsvæggen sammen med I. S. Wahls Portrætter af Hofnarren Otto Kyhl og af Drackenberg, der begge overgik til Rosenborgsamlingen i 1870, og af hvilke kun det første er vendt tilbage til Galleriet. Et Par allegoriske Billeder af J. G. Wahl og Erik Pauelsen samt nogle Landskaber af Samuel Mygind var ligeledes

anbragt her. Øverst paa Bagvæggen fandtes Abildgaards store Billede af Hamlet hos Dronningen af Skotland, der nu er deponeret i Udenrigsministeriet, og under dette tre mindre Billeder: et Landskab af Elias Meyer, der ligeledes for Tiden er deponeret i Udenrigsministeriet, Jurian Ovens' Venus og Cupido, som brændte paa Christiansborg i 1884, og Peder Als' Portræt af Wiedewelt, der i 1870 overgik til Samlingen paa Rosenborg.

Den anden Sidevæg var præget af Erik Pauelsen og Jens Juel. Erik Pauelsen havde her op imod en halv Snes Billeder, af hvilke ingen nu er udstillede. Deriblandt var 5 Landskaber, der er deponerede paa forskellige Steder, de fleste paa Fredensborg, samt de to store Billeder med Merkur og Psyche, der er udlaant til Sø- og Handelsretten. Jens Juel var repræsenteret med 9 Billeder, af hvilke kun 4 er tilbage i Samlingen, nemlig Interiøret med Kunstneren og hans Hustru, det lille Nature morte, Hyænen samt Overfarten over Lille Bælt. Men foruden de to ovennævnte Kunstnere saa man her Abildgaards Allegori paa Christian den 3dies Regering, der nu er udlaant til Christiansborg, Kratzenstein Stubs Alcyone ved Stranden samt et Par Arbejder af Mandelberg og et enkelt af Magnus Berg, af Darbes, Hans Hansen og Elias Meyer. Sammen med disse 25 Malerier var paa nævnte Væg ophængt 31 Portrætter af den Oldenborgske Kongefamilie, udførte af forskellige Malere til forskellige Tider. Denne Samling, der intet havde at gøre med de øvrige Malerier i denne Sal og nærmest virkede som et Rudiment fra det gamle Kunstkammer, forsvandt meget hurtigt ud af Galleriet og overgik til Frederiksborg, hvor den ødelagdes ved Slotsbranden.

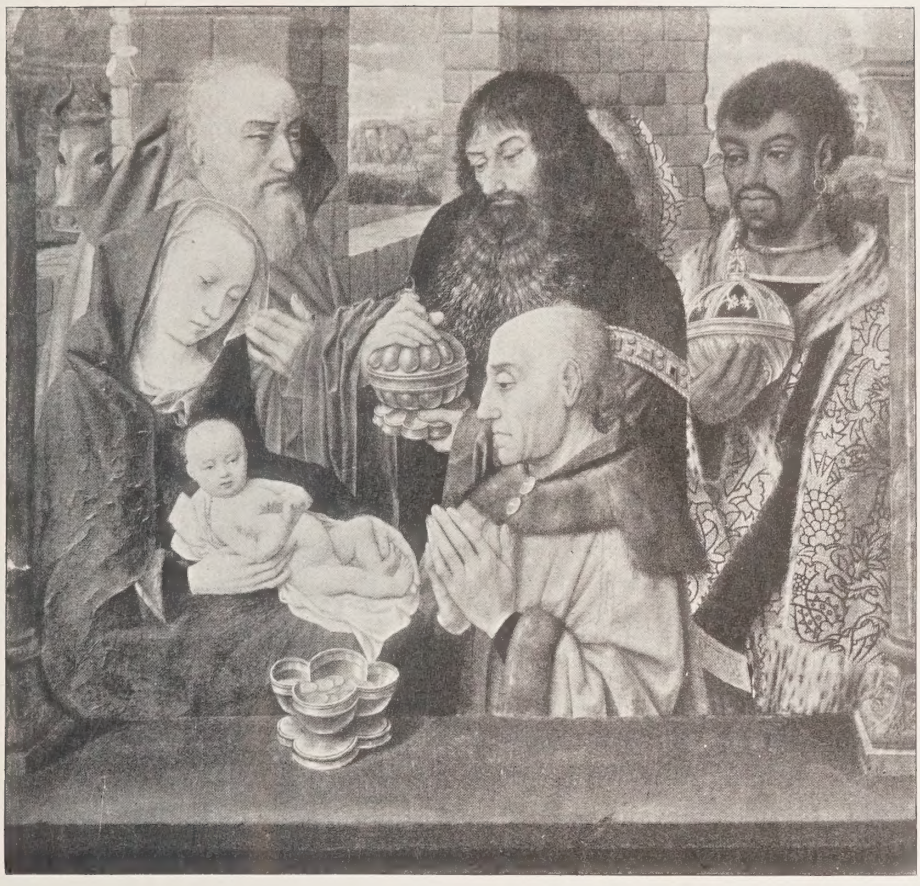
Med denne sidste danske Sal sluttede Rækken af Udstillingsrum, der vendte ud mod Slotspladsen, idet den stødte op til Museets to Magasinrum, der ikke var tilgængelige for Publikum. For at fortsætte Rundgangen i Galleriet, saaledes som Spengler havde planlagt den, maatte den Besøgende gaa tilbage gennem de danske, den fransk-tyske og de flamske Sale og igennem Døren paa Bagvæggen i den første flamske Sal. Dette var den eneste Forbindelse med de tre Rum ud mod Slotsgaarden, i hvilke Spengler havde anbragt den »hollandske Skole«. Døren førte ind til et stort Midterrum, flankeret af to mindre Sale. Her ligesom i det øvrige Galleri fandtes Gennemgangsdørene midt paa Sidevæggene.

I den ene af Sidesalene, den nordligst beliggende, havde Spengler paa Nordvæggen, der ikke var gennembrudt af nogen Døraabning,

som Hovedpunkter anbragt tre store Malerier, Gerhard Honthorsts Diana i Badet, som nu findes paa Fredensborg, og hans Billede af Dronning Margrete og Kong Albrecht, der i 1914 er afgivet til Frederiksborg efter at have været deponeret der lige siden Begyndelsen af 80erne, samt under Abraham Bloemarts Navn Cornelis van Haarlems Billede af Niobe og hendes Børn, der i den nuværende Malerisamling tjener som Loftdekoration. Sammen med disse Billeder hang bl. a. van der Bilts Dødt Fuglevildt, Berck-Heijdes Prospekt af Heidelberg, et af Everdingens Vandfaldsbilleder og Cornelis Deckers Landskab med en Gruppe Egetræer, (der var betegnet som et Arbejde af Hobbema). Ligeledes saa man her Jan Baptist Weenix' Gravmælet (af Spengler i Tilslutning til West opført som Sønnen Jan Weenix' Gravmonument over Faderen).

De to andre Billeder af Abraham Bloemart: Venus og Adonis samt Herkules og Omphale (det sidstnævnte under Titlen Jupiter og Antiope), der begge nu er forviste fra Galleriet og deponerede henholdsvis i Udenrigsministeriet og i Domus Medica, havde Spengler givet Plads paa Salens Bagvæg. Her var de bl. a. grupperet sammen med to Malerier af Jacob van der Does, Anthonie Borssums Køer paa en Mark (opført som et Arbejde af Paulus Potter) og Herman Saeftlevens Borgruin samt dets Modstykke, Klippelandskab, der nu alle er udgaaet af Samlingen efter at have været fremhængt op til vore Dage. De to sidstnævnte er for Tiden udlaante henholdsvis til Statsministeriet og Fængselsdirektoratet. Videre hørte til samme Gruppe Alexander Keirincx' Skovvej, Adam Camerarius'(?) Ruth knæler for Boas (opført under Jacob Gerrit Cuyps Navn), Cornelis Deckers Udkanten af Egeskoven, Adriaen Verbooms Fiskeren ved Skovbækken, Jan van Huchtenburghs to Billeder (af Spengler henført til Jacobus van Huchtenburgh), Berchems To Heste og Jan van Vries' Borgruin.

Paa den anden Sidevæg havde Spengler nærmest Vinduet samlet nogle ældre Billeder, saaledes Marinus van Roymerswales Skatteopkræver, Maerten van Heemskercks Opstandne Christus, Mesteren fra Frankfurts(?) Kongernes Tilbedelse (under Jan van Scorels Navn) Pieter Aertsz' Det fede Køkken, Joachim Uijttewaels og Frans Floris' nu ikke udstillede Billeder af Johannes Døberen prædiker og Kain dræber Abel (sidstnævnte som et Arbejde af Maerten van Heemskerck) og endelig Cornelis van Haarlems Allegori paa Livets Korthed. Side om Side med denne Gruppe var paa Væggen bl. a.



»Mesteren fra Frankfurt« (?): Kongernes Tilbedelse. Kunstmuseet.
Spengler Galleriets Jan van Scorel.

ophængt Jacob van Swanenburchs Maleri, Jan Asselijns Gustav Adolf i Slaget ved Lützen (som en Esaias van de Velde), Anthony van Ravesteyns Mandsportræt, Eglon van der Neers Konversation i en Park, Ter Borchs Portræt af den ældre staaende Dame, Emanuel Murants to Billeder, Roeland Roghmans store Landskab, foruden Salomon Ruysdaels Jagtudbyttet, Jacobus Victors Tre Duer, Maerten Boelemas Nature morte og Davidsz de Heems Asparges og Frugter.

Paa den ene af Sidevæggene i den store Midtersal hang nær Vinduet den hollandske Afdelings Hovedværk, Rembrandts Kristus i Emaus, Side om Side med Jan Victors' Dameportræt og hans Billede af Den døende David, Hendrik van Vliets gamle Soldat, Hendrick Dubbels Søbillede, Pieter Wouwermans Prospekt af Paris, Gerard Hoeckgeests store Kirkeinteriør samt Frederik de Moucherons

Italienske Landskab (af Spengler opført som et Arbejde af Isaak de Moucheron). Som Modvægt til disse Billeder var paa den anden Side Gennemgangsdøren Adriaen Verdoels Billede af en Olding ved sit Skrivebord, Ludolf Backhuysens Slagbillede, begge nu ikke mere fremhængte, Ferdinand Bols to Portrætter, Jacob van der Does' Faarehjorden, Joris van der Hagens Ege-Allee, Nicolaes Elias' to Portrætter (opførte som Arbejder af den yngre Mierevelt), Simon de Vliegers Skibe udenfor Rotterdam og Pieter de Hoochs Menuetten.

En Række store Billeder havde faaet deres Plads paa Bagvæggen: Dirk Valkenburgs Bjørnen i Kamp med Hundene, Daniel Mijtens Portræt af Karl I, Hendrich ter Brugghens Kristi Bespottelse samt de to bibelske Malerier af Jan Victors, der begge ikke mere findes i Galleriet, men har været der op til Nutiden. Som Midtpunkt saa man Ferdinand Bols Paaskemorgen. Til disse religiøse Billeder sluttede sig Hendrick Sorghs Forkyndelsen for Hyrderne. Som Afveksling var ind mellem de nævnte Malerier ophængt Landskaber som Everdingens Kaminstykke af Vandfald i en Bjergegn og hans Billede af Floden mellem Klipperne, Jan Hackaerts og Boths store Landskaber, et Vandfaldsbillede af Jacob Ruisdael, Jan Lootens Majfest samt Pieter van Aschs dengang større Maleri Landstedet »Oversteen«.

Var Bagvæggen præget af bibelske Billeder, saa var Jacob de Wets Maleri af De 24 Ældste knæler for Lammet, der nu er overladt Landsretten, det eneste religiøse Billede paa Salens anden Sidevæg. Ophængningen var her bygget over Portrætter, omgivet af Landskabsbilleder, Søstykker og et enkelt Nature morte. Her var samlet de to Portrætter af Bartholomeus van der Helst, Cornelis van der Voorts Herre- og Dameportræt (opførte som Arbejder af Pieter Mierevelt), samt tre andre Portrætter (af hvilke det ene, Wybrand de Geests, hos Spengler optræder under Michiel Mierevelts Navn). Omkring Portrætterne hang mellem andre Billeder Ludolf Backhuysens to Mariner fra Amsterdam, Portrætterne af et Ægtepar i et Landskab under sin gamle Benævnelse de Keijser, Dirk Stoops Billede og Jan van Mosschers Landskab (henført til Jacob Ruisdael). Ved Siden af dette var Jacob Ruisdaels største Landskab, et af Everdingens samt Prospektet af Herresædet Spyck (sidstnævnte Billede opført som en Joris van Hagen).

Har Spengler i den omtalte som i den følgende Sal, den tredje af de hollandske Udstillingsrum, overfor flere Billeder, der senere er

forsvundne af Samlingen, taget Rembrandts Navn forfængelig, har han til Gengæld i det sidstnævnte Værelse berøvet ham et af de Malerier, som med Rette tilkommer ham. Paa Bagvæggen i denne Stue hang nemlig Rembrandts Brystbillede af den unge Mand med Baretten som et Arbejde af Govert Flinck Side om Side med Interiøret med en ung Dame læsende et Brev, der nu henføres til Jan Lievens, men hos Spengler bærer Kunstnernavnet Salomon Koninck, som det har beholdt langt op i Tiden. Sammen med disse var ophængt Gerbrandt van der Eckhouts Musiktimen, Govert Camphuysens Bondestue samt Pieter de Hoochs to Billeder af Koncerten og Husmoderen giver Pigen Besked, foruden Mariner af Jan van Beecq, Abraham Storck og Simon de Vlieger, afvekslende med Landskabsbilleder som Swanevelts Sommeraften, Jan Hackaerts Aftenlandskab med Kvæg, Adam Pijnackers Italienske Landskab samt Frederik de Moucherons to Landskaber i en sydlig Bjergegn (der begge bar Isaak de Moucherons Navn).

Paa den ene Sidevæg var Karel de Jardins Drengen, der blæser Sæbebobler. Ellers havde Spengler paa de to Sidevægge i denne Sal anbragt de smaa Hollændere: Interiører, Landskaber, Mariner og Dyrebilleder afvekslende med hverandre og ind imellem dem et enkelt Figurbillede til at give Hold paa Væggen. Man saa Jan Lievens Brystbillede af en ung Mand, Ter Borchs to samhørende Malerier af den unge Mand og den unge Dame, Caspers Netschers Portræt af Conraet von Beuningen og Jan von Ravesteyns Billedudsnit af den unge Dame. Desuden fandt man her Jan Ochtervelts og Eglon van der Neers Interiører, Anthonis Palamedes' Soldater i en Vagtstue og Hendrick Verschurings Besøget i Lejren, Jan Molenaers Skinsyge Kone, Pieter Molijns(?) Fiskere ved Stranden, Bernaert Fabritius' Fremstillingen i Templet og Jacobus von Spreeuws nu borttagne Billede: Eneboer i Bøn, der i det Spenglerske Galleri nyder den Ære at figurere som en St. Franciscus af Rembrandt. Mellem disse Figurbilleder hang bl. a. de Heuschs Kystlandskab, Willem Schellincx' Landskab med antike Ruiner, Philips Wouwermans to Billeder, Hvile udenfor Kroen og Parforcejagten, Joris van der Hagens Flodparti samt Vinterlandskabet og Indsejlingen til Havnen af Ludolf Backhuysen. En Flamlænder havde ogsaa forvildet sig ind paa denne Væg, nemlig Fijts Maleri af Ørnen og Smaafuglene, som Spengler havde givet Indpas under Melchior d'Hondecoeters Navn.

Figurbillederne paa den anden Væg var bl. a. Paulus Moreelses Dameportræt og Pieter Claeissens Mandsportræt (begge opførte under Michiel Mierevelts Navn) Jan Steens to Billeder, Aert de Gelders østerlandske Fyrste og Albert Cuyps (?) To Ryttere, foruden Billeder af de la Haye og Pieter Potter. Til disse sluttede sig Willem de Poorters Merkur hos Proserpina, Johannes Verkoljes Herse og Merkur og Egbert van Heemskercks Retssalen. Fordelt mellem disse Figurbilleder hang Arkitekturmalerier, som Gerard Hoockgeests Det indre af en katolsk Kirke og Daniel de Bliecks Kirkeinteriør, Stilleben som Maria van Oosterwijcks Blomsterbuket og Davidsz de Heems Frokostbord, Mariner som Zeemans Havn ved Middelhavet og Simon de Vliegers Et Orlogsskib nær Amsterdam, foruden en Række Landskabsmalerier som Thomas Wijcks Italienske Værtshusgaard, Herman Saeftlevens Vinhøst ved Rhinen, Abraham Verbooms Vejen til Indelukket, van der Neers to smaa Maaneskinsbilleder samt hans store Ildebrandsbillede fra Amsterdam og Moses van Uijtenbroucks Maaneskinslandskab med den barmhjertige Samaritan.

Endelig havde Spengler udtaget 59 af de mindre hollandske Malerier og fordelt dem ved Vinduerne i de tre Rum. De fik godt Lys og forsvandt ikke mellem de store Billeder paa de tæthængte Vægge. Religiøse og mytologiske Skildringer af Leonard Bramer, Cornelis Poelenburg, Daniel Vertangen og Willem Mieris vekslede med Billeder som von der Heydes og Herman Saftlevens Byprospekter, Molenaers og Victoryns' Bondestuebilleder. Sammen med Godfried Schalkens, Adriaen von der Werffs, Frans Mieris d. y.s og Johannes Mijtens' Billeder hang Paulus Potters To Køer, Jacob Ruisdaels Skovvej og Egetræer ved Kæret samt Cornelis Vrooms Udkanten af Skoven, der var henført til Ruisdael. Her fandt man endvidere Rækken af Frans von Mieris d. æ.s Billeder: Ulrik Frederik Gyldenløve, Malerportrættet, Drengen skal hente Øl og Den lystige Kriger, suppleret med det lille Maleri med Muslingerne og de blaa Anemoner, der gik under hans Navn, samt Eneboeren, Lægen og Pigen med Lyset af Gerrit Dou, som ogsaa havde faaet tildelt Slingelandts Pigen med Papegøjen.

Hermed var Malerisamlingen gennemgaaet. For at forlade den maatte den Besøgende gaa tilbage gennem den flamske og de italienske Sale, ad samme Dør og Trappe, der havde givet ham Adgang til Galleriet.

Nederlandsk 1567: Mandsportræt. Kunstmuseet.
Af Spengler betegnet som et Arbejde af Michiel Mierevelt, af Høyen henført til Pieter Claeissen.

Som man ser havde Spengler indrettet og ophængt Billedgalleriet efter en fast og bestemt Plan. Her er intet Tilfældigt. Alt er gennemtænkt og vel overvejet. I Fortalen til sin store Katalog gør han selv Rede for de Principper, hvorefter han har arbejdet. Det har været ham magtpaaliggende, at hans Fortegnelse over Maleri-

erne blev saa »scientifisk« som mulig. For at være dette »maatte Samlingens Orden«, efter hans Opfattelse, »ikke bero paa noget Tilfældigt, men paa noget, der var videnskabeligen bestemt«, og dette mente han bedst at opnaa, ved at Malerne blev ordnede efter Skolerne og enhver Skole efter Tidsfølgen. »De spanske Mestere, Spagnoletto, Murillos og Collantes, ere,« for at bruge Spenglers egne Ord, »formedelst deres ringe Antal blevne anförte under den neapolitanske Skole, med hvilken deres Stiil har meest Lighed. De danske Maleres Arbeider danne vel ikke nogen egentlig Skole, men de burde dog her udgiöre en særegen Afdeling.«

Ved Anvendelsen af de Lokaler, der var stillet til Raadighed for Galleriet, og ved Fordeling og Ophængning af Malerierne er Spenglers Bestræbelser gaaet ud paa at tilvejebringe den samme Ordning som i Katalogen. Men her gjorde ogsaa andre Krav sig gældende, og han har følt, at der »i at bestemme de enkelte Stykkers Plads maatte tages Hensyn til deres Störrelse, den Belysning, de krævede, og det Indtryk som Synet af den hele med Malerier beklædte Væg vilde giöre«. Han har derfor ikke kunnet følge den samme Nøjagtighed i Anbringelsen af Malerierne som i Fortegnelsen over dem, men han har søgt at føre Ordningen igennem, saa vidt det paa nogen Maade var ham mulig. De enkelte Skoler er holdt adskilte, de enkelte Maleres Arbejder er ophængte, om ikke paa samme Væg, saa i hvert Fald i samme Værelse undtagen i de ganske enkelte Tilfælde, hvor endnu vægtigere Grunde talte for en anden Ordning, og Billederne er anbragte saaledes i Rummene, at man fra Sal til Sal har Skolerne i samme Rækkefølge som i Katalogen. De eneste Uoverensstemmelser, der i saa Henseende findes mellem den ovenfor beskrevne Gennemgang af Galleriet og Spenglers Fortegnelse, er, at den »neapolitanske« og den »florentiske Skole« har byttet Rækkefølge, og at Spengler ved Vejledningen gennem Værelserne har anbragt den »hollandske Skole« tilslut i Stedet for som i Katalogen mellem den »flamske« og den »franske«. Ingen af disse Uoverensstemmelser er imidlertid virkelige Ændringer. Florentinerne og Neapolitanerne hænger i samme Værelse. Der er saaledes kun Tale om en ændret Rækkefølge paa Væggene, og denne er udelukkende foretaget, fordi Neapolitanerne med deres større Antal Billeder maatte fordeles over Bag- og Sidevæggen, medens Florentinerne med Lethed kunde finde Plads paa Resten af Sidevæggen. Og hvad den »hollandske Skole« angaar, har den jo i Virkeligheden

Cornelis Decker: Egetræer ved en Sø. Kunstmuseet.
Spengler Galleriets Hobbema.

sine Rum i Galleriet Side om Side med Flamlænderne og i umiddelbar Tilslutning til dem. Naar Spengler ved Gennemgangen tager Hollænderne tilsidst, sker det ene af praktiske Grunde for at lette det besøgende Publikum Rundgangen i Museet, — først Vejen frem gennem Værelserne mod Øst, derpaa Vejen tilbage mod den fælles Ind- og Udgangsdør gennem Værelserne mod Vest.

Spengler har saaledes i alt væsentligt ved Indretningen af det kgl. Billedgalleri fulgt samme Princip, hvorefter Malerisamlingen nu er ordnet, og han har arbejdet utrætteligt og maalbevidst. Man finder da ogsaa mange Ligheder mellem den Spenglerske og den nuværende Ordning. De enkelte Landes Kunst er holdt som en Helhed for sig, og den »spanske Skole« er ophængt sammen med den »italienske«. Italienerne er anbragt i Galleriets første Rum, de hollandske og flamske Malerier danne Samlingens Centrum, og de udenlandske Kunstnere, som i det 17de og første Halvdel af det 18de Aarhundrede har virket i og for Danmark, er samlet til en afsluttet Gruppe.

Naar Resultatet alligevel ikke blev saa godt, som man kunde have ventet med det forhaandenværende Materiale, skyldes dette saa godt som udelukkende Spenglers Mangel paa Kritik. Da han fik den Opgave at omdanne Kunstkammerets kaotiske Billedsamling til et kgl. Billedgalleri ved Supplering med et Udvalg af Malerierne paa de forskellige Slotte, blev han, der hverken ifølge Anlæg eller Uddannelse var Videnskabsmand eller Historiker, grebet af en Trang til at skabe en efter Samtidens Fordringer fremragende og fuldstændig kunsthistorisk Malerisamling. I sin Iver for at gennemføre denne Plan satte han intet Skel mellem godt og slet, mellem ægte og uægte. Havde Spengler kunnet resignere og af de kgl. Samlinger kun udtaget det kunsthistorisk betydelige og formet det til et Billedgalleri, havde dette ganske vist paa mange Punkter haft sin Begrænsning, sine Mangler, men havde samtidig vist en smuk Repræsentation for den Kunst, der fandtes. I Stedet foretog han nu sit Udvalg ud fra det Synspunkt, at ethvert Land, enhver Skole og enhver nævneværdig Kunstner burde repræsenteres, de store Mestre med saa mange Arbejder som mulig. For at opnaa dette maatte han mildne sin Kritik til det taabelige, og Følgen deraf blev, at de udmærkede og fremragende Malerier i Galleriet havde svært ved at gøre sig gældende i Mængden af de ligegyldige og ringe Billeder, der hang tæt ind paa Livet af dem. Det gik her, som det altid gaar — det slette i Kunstsamlinger trækker det gode ned og kvæler det. Ved sit maalbevidste Arbejde, der i sit Princip bryder Staven over den gamle Form for Galleriophængning, hvor de arkitektonisk dekorative Hensyn er det ledende, havde Spengler bragt Orden i det Kaos, der raadede i det gamle Kunstkammers Billedsamling. Men ved den doktrinære og kritikløse Maade, paa hvilken han, i Trods mod Virkeligheden, gennemførte sin Plan, havde han med al sin utrættelige Flid og Dygtighed kun evnet at skabe et nyt Kaos af kunstnerisk værdifuldt og kunstnerisk værdiløst. Naar man bedømmer Resultatet af Spenglers Arbejde, maa man dog ikke glemme, at de Fejl, han har gjort sig skyldig i, alle er Udslag af Svagheder, han har fælles med sin Samtid. Der fandtes vel ikke den Malerisamling paa hans Tid, der ikke fremviste de samme Mangler som det af ham grundlagte Billedgalleri paa Christiansborg.

I de Aar, Spengler ledede det kgl. Billedgalleri, skete der ingen Omordning af Samlingen. Da han døde i Marts 1839 efter flere

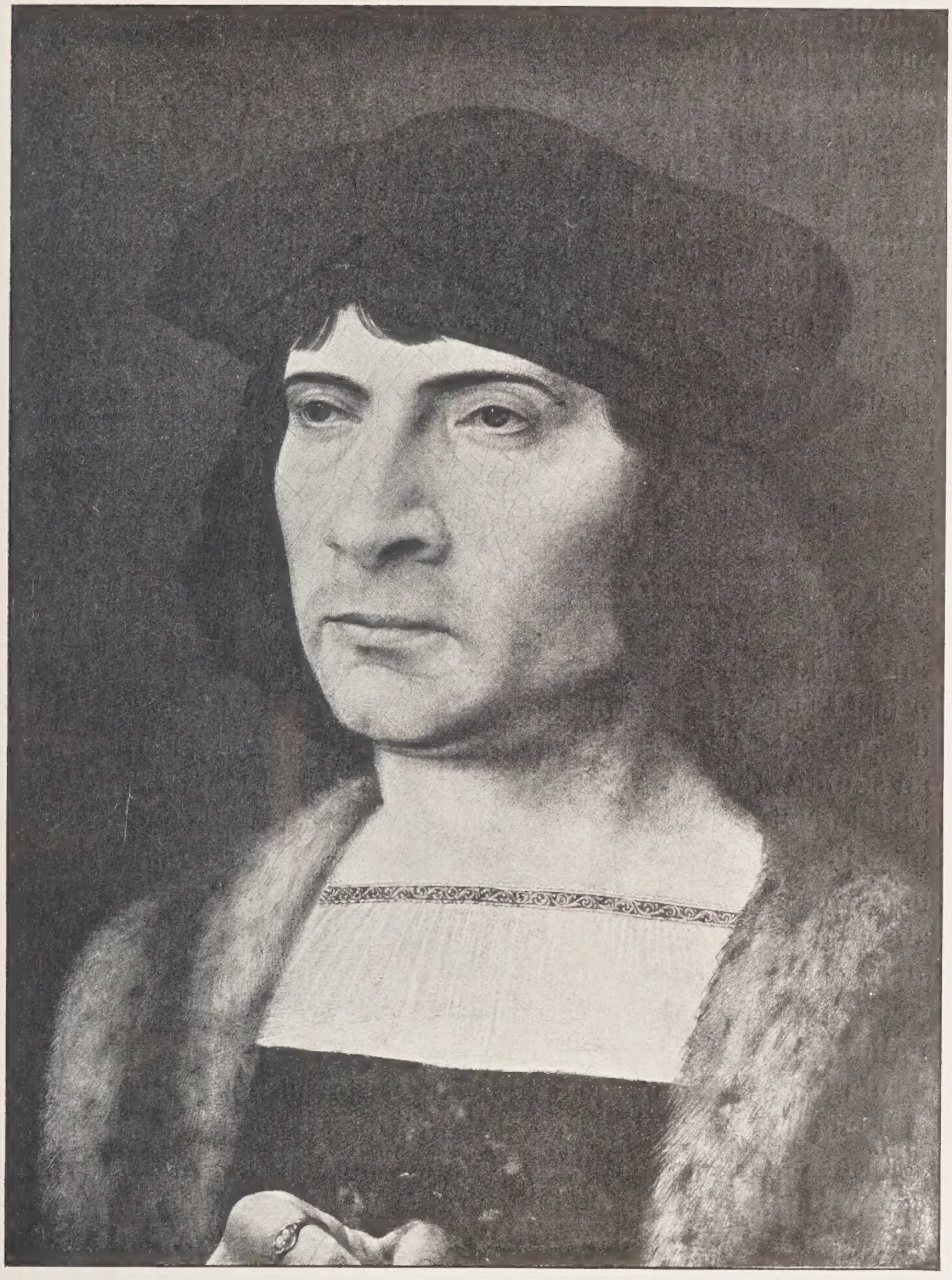
Vincent Sellaer: Den hellige Familie. Kunstmuseet.
Erhvervet 1837 paa Bugges Auktion som et Arbejde af Frans Floris.

Aars Svagelighed, var Rumfordelingen den samme, og de enkelte Billeder hang paa de samme Pladser som i 1827. Den italienske Afdeling var blevet forøget med syv i Aarenes Løb nyerhvervede Billeder, deriblandt det lille Alterfodstykke med Mariæ Bebudelse af Lorenzo Monacos Skole, der var kommet til Samlingen som en Gave fra Rumohr, Antonio Balestras Jesuiterordenens Forherligelse, der med flere andre Billeder var købt paa Auktionen efter Konferensraad Bugge, Mandsportrættet i Morettos Stil indkøbt og indført i Galleriet som et Arbejde af Pordenone, sammen med det Mabuselignende Mandsportræt, som hos Spengler bærer Lorenzo Lottos Navn. Den »flamske« og den »franske Skole« var ligeledes blevet forøget med et Par Malerier. Men betydeligst var dog Nyerhvervelserne i den »hollandske Skole« med de to Portrætter af Nicolaes Maes og fremfor alt med van Goyens Prospekt af Byen Arnheim, der hos Spengler opføres som et Prospekt af Utrecht. De tre sidstnævnte er ligeledes købte paa Bugges Auktion, hvor Galleriet bl. a.

ogsaa kom i Besiddelse af van Beijerens Fisk, der dog fandt saa liden Naade for Ledelsens Øjne, at det som en Undtagelse mellem de i dette Tidsrum erhvervede Billeder af gammel Kunst ikke blev fundet værdigt til at udstilles i Galleriet. De ny tilkomne Malerier blev anbragt paa lave spanske Vægge ved Vinduespillerne.

Fandt der i Løbet af disse Aar ingen Omordning af Galleriet Sted, blev imidlertid den Plan, hvorefter Malerisamlingen var anlagt, paa et Punkt i væsentlig Grad ændret, og denne Ændring blev af den største Betydning for Galleriets hele Fremtid. Som man har set ovenfor, var Afdelingen »danske Mestere«, da Galleriet aabnede i 1827, ene et Appendiks til Samlingens øvrige Afdelinger. Det var kun yderst faa Billeder af de virkelige danske Kunstnere, der var fremhængte i den anden danske Udstillingssal, hvor disse Malerier havde deres Plads. Aar for Aar erhvervede det kgl. Billedgalleri ganske vist et betydeligt Antal Arbejder af danske Malere ved Kongens regelmæssige Indkøb paa Kunstakademiets aarlige Udstillinger eller ved Lejlighedskøb, men saa godt som ingen af dem kom den offentlige Samling tilgode. I de første Aar gik de fleste lige fra Udstillingen til Udsmykning af Palæerne, senere førte Vejen direkte til Museets Magasin. Thi i Overensstemmelse med den oprindelige Plan for Malerisamlingens Ordning blev de levende Kunstneres Arbejder ikke optagne i selve Galleriet. »En Deel af disse bevares i et til Galleriet stödende Værelse. En Deel pryder det kongelige Palais paa Amalienborg, og afgiver et öjensynligt Beviis paa, hvor kraftigen vor allernaadigste Konge har opmuntret Kunstnerne under sin Regiering,« som Spengler i 1827 skriver i Fortalen til sin Katalog. Først efterhaanden som Kunstnerne døde, fik de erhvervede Billeder, der fandtes værdige dertil, Plads i Galleriet.

I 1836 sker der imidlertid en Forandring af dette Forhold. Den ovenfor nævnte Samling af kongelige Portrætter fjærnes fra den anden danske Sal, de tilstødende Magasinrum tages til Hjælp, og her ophænges nu et Udvalg af levende Kunstneres Arbejder. Spengler havde imidlertid aldrig nogen virkelig Interesse for denne Del af Billedgalleriet, mulig fordi han, som hans Biograf Mourier formoder, ikke kunde føle sig tilfreds med den Masse af middelmaadige Arbejder, Regeringen hvert Aar indkøbte. Men selv om der som Følge heraf intet foretoges for at forbedre de yderst uheldige og latterlig indskrænkede Forhold, hvorunder disse Malerier var udstillede, var dog hermed Grunden lagt til den nuværende danske Ma-



Nederlandsk 16. Aarhundredes Begyndelse: Mandsportræt. Kunstmuseet.
Erhvervet 1830 og indført i Galleriet af Spengler og Høyen som et Arbejde af Lorenzo Lotto.

lerisamling. Foruden Malerierne af de afdøde Kunstnere: Vigilius Erichsen med Spenglers Portræt, Abildgaard med det smukke Billede af Moses tages op af Nilen, Jens Juel bl. a. med Portrættet af sig selv

og Hustru ved Staffeliet og med Bondegaarden under det optrækkende Uvejr samt Bendz med Modelskolen, med Billedet af den unge Kunstner og med Billedhuggeratelieret viste denne Samling ved Spenglers Død mellem mange Billedslagger Eckersbergs Israeliterne og Marinen med »Dronning Marie«, Constantin Hansens Tre Søstre, Roeds udførte Billede af Pigen med Frugtkurven, ikke det nu udstillede Forarbejde til Maleriet, Küchlers Amagerkonen i Atelieret, Bluncks Portræt af Kobberstikkeren Sonne, Rørbyes Billede fra Raadhuset og Sødrings fra Marmorpladsen, foruden Carstens' Amor og Bakkus, Pilos Portræt af Drackenberg og I. C. Dahls Skibbruddet, det store Vinterbillede og det norske Landskab med Regnbuen.

II

Da N. L. Høyen i 1839 sammen med C. J. Thomsen, som i de sidste Aar under Spenglers Sygdom og Svaghed havde bistaaet denne med Arbejdet, overtog Ledelsen af Malerisamlingen, blev der lagt Planer til en gennemgribende Forandring. Og Tidspunktet var gunstigt. Under Forberedelsen til de Kroningsfestligheder, som skulde afholdes i København om Sommeren 1840 i Anledning af den kunstinteresserede Prins Christians Tronbestigelse, ved hvilken Lejlighed man ventede et større Besøg af Gæster, faldt Tanken ganske naturlig paa at bringe Malerisamlingens Lokaler i en Tilstand, der bedre svarede til et kgl. Billedgalleri paa Christiansborg. Siden Spengler i 1824 havde faaet disse ganske uværdige, raapudsede og panelløse Magasinrum anvist til foreløbige Opbevaringsrum for Samlingen, havde de henligget urørte, fraset Tagreparationer og Gibsning af Mezzaninetagen over Museet for at hindre Regnvandet i at trænge ned til Malerierne. Fra Slotsledelsens Side tænkte man sig nu at opnaa en værdigere Ramme om Malerisamlingen ved at fuldføre Udstyrelsen af de halvfærdige Værelser gennem at bringe deres arkitektoniske Udsmykning i Overensstemmelse med Slottets øvrige Rum. Men en saadan Ordning faldt ikke sammen med Museets Ønsker, idet Høyen og Thomsen indsaa, at dette ikke vilde være til Gavn for Galleriet.

I Koncepten til Forslaget om Malerisamlingens Nyordning skriver Høyen i Indledningen: »Vort Forslag fremkommer imidlertid kun under den Forudsætning, at Malerisamlingen endnu i nogen

Jan van Goyen: Prospekt af Byen Arnheim. Kunstmuseet.
Erhvervet 1837 paa Bugges Auktion.

Tid beholder det den indrömmede Locale i Kronprindsens Etage, hvilket vi med Hensyn til dens Tarv maa ansee som det eneste, der værdigt og hensigtsmæssigt kan optage den, saalænge den forbliver paa Christiansborg Slot.« Senere i Skrivelsen fremhæver han: »Indretningen og Decorationen af disse Værelser overensstemmende med Slottets övrige Anordning og Udsmykning vilde upaatvivleligt meget godt kunne bringes i Harmonie med Anvendelse af Malerier til Prydelse; men den vil ligesaa sikkert paa mange Maader skade og hindre den hensigtsmæssige Ophængning af en Malerisamling. — For en saadan er det höist önskeligt, at man kan benytte det givne Rum saa frit som muligt, uden altsaa at være bunden ved de Betingelser, som den architectoniske Decoration af disse Værelser vilde medföre og som navnligt vilde indskrænke Pladsen, der alt nu ikke er meer end tilstrækkelig.« Og paa andet Sted betoner han: »Det er en Selvfölge, at vi nærmest have havt Maleriernes Fordeel for Öje, da disse ikke alene tabe betydeligt i deres Virkning, men uundgaaeligt lide ved at hænge paa de raae Vægge, men vort Forslag vil desuagtet maaskee ikke kunne undgaae Skinnet af at have taget for lidet Hensyn til en saadan Decoration af Værelserne, som fuldkommen kunde svare til

den anseelige Bygning, hvori nu for Tiden en for Fædrenelandet saa betydelig Samling gjemmes«.

Museets Forslag blev antaget — vel ogsaa fordi det var holdt »inden for den strængeste Sparsommeligheds Skranker«, — og i Løbet af 1840 blev Malerisamlingens Omordning gennemført.

Et af Hovedpunkterne i Museets Forslag gaar ud paa at skaffe en »lettet Communication« i Galleriet. »For at hindre den Uorden og Trængsel, som let kunde opstaae paa de Dage, da Samlingen er stærkest besögt, naar som hidindtil den samme Trappe og Dör tjener baade til Op- og Indgang samt Ned- og Udgang, og for at de Besögende mindre skulde generes ved den under nærværende Omstændigheder stedfindende Frem- og Tilbageströmmen gjennem Værelserne«. I Overensstemmelse hermed ordnes Forholdet saaledes, at Indgangen for Fremtiden finder Sted gennem en af Trapperne i Sydfløjen, Udgangen gennem en af Nordfløjens Trapper, der fører »de Besögende ned til Dameetagens Corridor, hvorfra de passerede ud gjennem den store Port, hvor de ogsaa komme ind ad.« Oprindelig havde Høyen tænkt sig at benytte den Opgang, som fandtes, bibeholde Indgangskorridoren og ved et Skillerum dele Kopisternes store Hjørneværelse mod Sydøst i to Stuer, hvoraf den ene skulde anvendes »til at modtage Malerier«, den anden til Udstillingssal. Ved den endelige Ordning bliver dette imidlertid ændret. Opgangen flyttes fra den sydlige Sidetrappe til den Nord for Hovedtrappen liggende, og Indgangen til Samlingen bliver en anden end tidligere. Denne Forandring har Høyen sikkert foretaget for at vinde Plads, hvad der maatte være ham meget magtpaaliggende. Thi om nogen større Forøgelse af de Lokaler, der blev stillet til Galleriets Dispositon, var der ikke Tale. Den Udvidelse, der vandtes, opnaaedes ene ved at Indgangskorridoren og Kopierstuen blev forenede til en stor Udstillingssal, og at Magasinrummene i Hjørneværelset mod Nordøst samt den mellem dette og Udstillingsrummet beliggende Sal definitivt blev inddraget i selve Galleriet. Desuden blev der opsat en spansk Væg i Vindueshøjde fra Midterpillen i den anden italienske Sal og en lignende i det nyindrettede Hjørnerum mod Syd. Til Erstatning for Kopiersalen og de benyttede Magasinrum blev der i Nordfløjen tildelt Museet et Par mindre Værelser, der laa i umiddelbar Tilslutning til de to Nordværelser, som allerede Spengler var kommet i Besiddelse af til Erstatning for de til den danske Samling anvendte Margasinrum, og af hvilke det største,

Abraham van Beijeren: Fisk paa et Stenbord. Kunstmuseet.
Erhvervet 1837 paa Bugges Auktion, men hverken af Spengler eller Høyen optaget i Galleriet.

en Tofagsstue, tilstaaes de Kopierende, samtidig med at det bibeholdes som Opbevaringsrum for ikke udstillede Malerier. Mellem Trapperummet i Nordfløjen, der tjener til Nedgang, og Rækken af de tre Udstillingssale mod Slotsgaarden indrettes en lille smal Etfagsstue til Kontor samt Bog- og Miniatursamling. Istandsættelsen af de sidstnævnte Værelser finder dog ikke Sted i første Omgang, men Aaret efter paa en ny Henvendelse fra Museet. Ved samme Lejlighed indrømmes der dette tre i Forbindelse med hinanden staaende Værelser i Mezzaninetagen ovenover Galleriet til Opbevaring af saadanne Malerier, som absolut ikke egner sig til Udstilling.

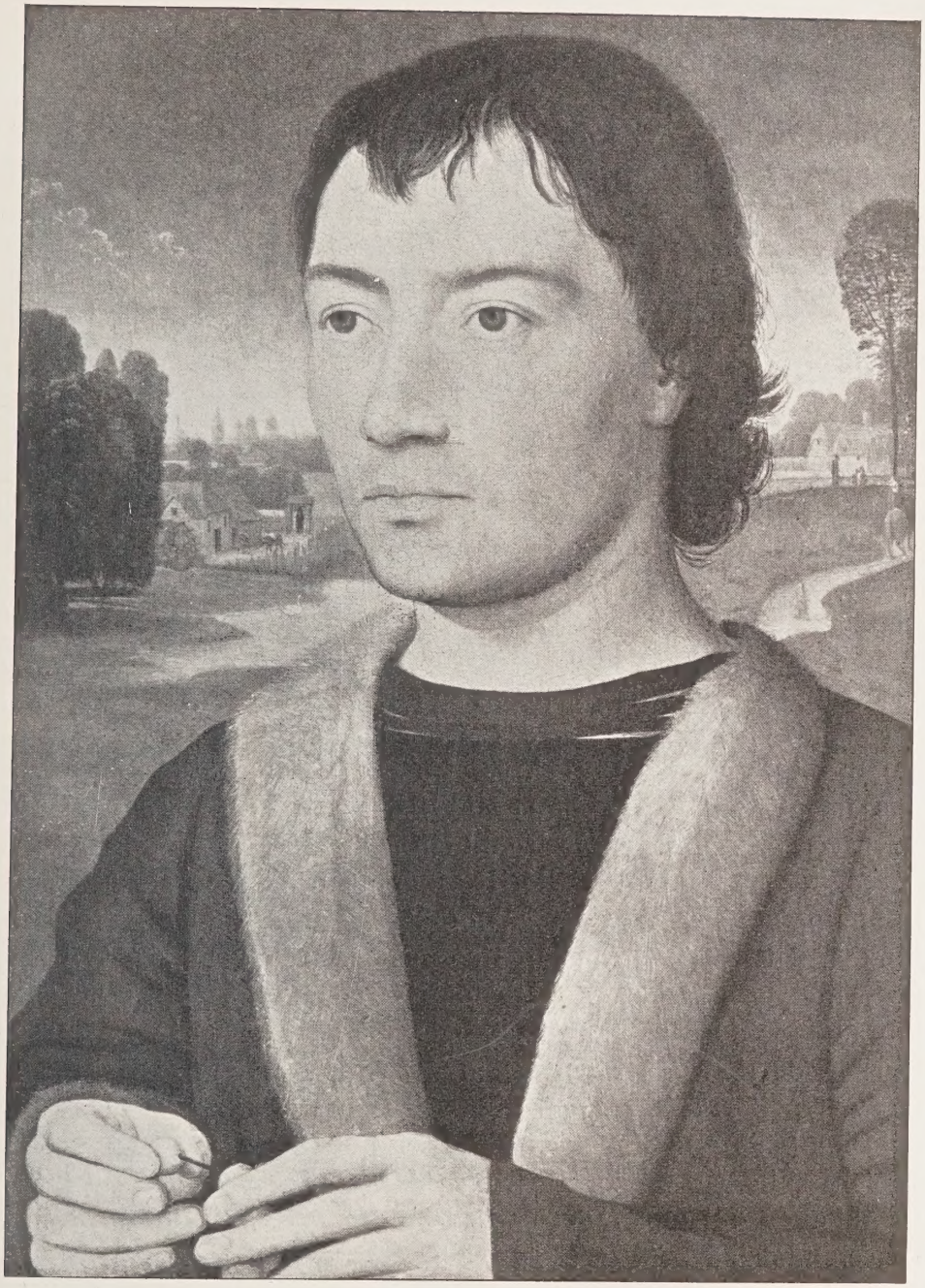
Væggene i Udstillingssalene forsynes i Tilslutning til Museets Forslag med »eensfarvet damaskeret Papirbetræk, sat paa Lærred,« og »enhver Væg erholder tvende eller flere i passende Afstand horizontalt löbende brede Lister, der ligge bagved Tapetet, og i hvilke Krogene, der skulle bære Malerierne, fastskrues«. Med samme Betræk bliver Vinduespillernes indvendige Sider beklædt, »for saaledes paa den simpleste og letteste Maade at vedligeholde den Ro i Farven, der har en saa væsentlig Indflydelse

paa Maleriernes Virkning.« Hvad selve Farverne i Stuerne angaar, vælges de saa vidt mulig »i Overensstemmelse med de Hovedmalerier, der komme i hvert Værelse, dog følger deraf ingenlunde, at hvert Værelse skal have en egen Farve,« hvilket de da heller ikke faar, idet den lakrøde og grønne Farve bliver gennemgaaende i Galleriet. Rummene faar et lavt Fodpanel paa alle fire Sider, Dørene mellem Stuerne, med Undtagelse af Ind- og Udgangsdøren og den, der fører til Biblioteket, fjærnes, og Gennemgangenes indre Sider samt Vinduesfordybningerne beklædes helt »med simpelt men anstændigt Fyldingspaneel.« Lofterne betrækkes med Papir-Tapet, dekoreret med Kassetter. Dette svarer, hvor mærkeligt det end lyder, ganske til Museets egne Ønsker, der af Høyen begrundes saaledes: »Vi holde os for overbeviiste om, at Loftet derved vilde erholde et anstændigt Udseende og tillige bevare den lette Characteer, som vi ansee for en Gevinst.« »Istedetfor et profileret Loftgesims med Udladning« anbringes efter Høyens Forslag »en let malet Decoration«.

Lysforholdene bliver paa forskellig Maade forbedrede. I Spenglers store flamske Sal saavel som i Rummet med den »tyske« og »franske Skole« var, som ovenfor fremhævet, Belysningen paa Sidevæggene særlig slet som Følge af Vinduespillernes store Bredde. Her blev Væggene trukne frem til Vinduerne ved Hjælp af fremspringende Bræddeskillerum. De to Vinduer i Hjørneværelserne mod Syd og Nord, den tidligere Kopiersal og Magasinrummet, blev tildækket, hvorved der jo baade blev vundet Vægplads, og den »krydsende Belysning« blev udelukket. Og endelig blev Vinduerne i Udstillingssalene forsynet med lave Skjærme for at afskære det for Malerierne saa uheldige lavt indfaldende Lys.

Samtidig med at disse Forandringer fuldførtes, blev der foretaget en kritisk Gennemgang af Billederne i det gamle Galleri.

I Museets Eksemplar af Spenglers store Katalog, der tillige tjener som Samlingens Inventarium til 1827, er der paa nogle Undtagelser nær udfor hvert Billede tilføjet et af Tallene fra 1 til 3. At denne Tilføjelse henviser til en Inddeling af Malerierne i tre forskellige Klasser, kan der ikke være Tvivl om. Tallene er skrevet med Høyens faste og sikre Haand, og man gaar derfor i al Almindelighed ud fra som givet, at Klassificeringen er foretagen af Høyen som det direkte Grundlag for Udvalget af Billeder til det af ham reviderede Galleri. En mere indgaaende Betragtning viser imidlertid, at dette ikke er Tilfældet.



Hans Memling: Portræt af en ung Mand. Kunstmuseet.
Af Spengler betegnet med Ambrosius Holbeins Navn, af Høyen som beslægtet med Memling.

Paa flere Steder i Katalogen er det først skrevne Tal overstreget og erstattet med et andet, der flytter det herhenhørende Maleri fra

den ene Klasse over i en af de to andre. Der findes baade Eksempler paa, at et Ettal er rettet til et Tretal og et Tretal til et Ettal, og at 1 er ændret til 2 og 3 til 2. Disse Rettelser alene behøvede i og for sig ikke at være Udtryk for andet og mere end den Nænsomhed, med hvilken Høyen er gaaet til denne Klassificering. Naar Talen er om Høyen, synes det dog Tegn paa et højst usandsynligt Vankelmod, at f. Eks. det ene af Joseph Vernets to Smaabilleder, der i Sommeren 1924 fra Fredensborg var udlaant til Udstilling i Museet, først er anbragt i Klasse 3, dernæst overført til Klasse 1 for tilslut ved Galleriets endelige Ordning at blive refuseret fra Samlingen og hensat i Magasinet. Og utænkelig bliver en saadan Forklaring, naar man ser denne Ændring af Tallene paa Baggrund af den Uoverensstemmelse, der i det hele taget bestaar mellem Klassificering og Udvalg af Billeder til det ny Galleri.

Vernets lille Maleri er nemlig ikke det eneste Billede af Klasse 1, der er udgaaet af Galleriet ved Omordningen. Sammenligner man Klasseinddelingen med selve den reviderede Samling, vil man se, at mange af de Billeder, der i Spenglers Katalog er henført til Klasse 1, er udskudt af Galleriet, medens samtidig en hel Række Billeder, der er betegnet som Klasse 3, hævder deres Plads i Samlingen. At opfatte dette som et Udtryk for Høyens Usikkerhed ved Bedømmelsen er umulig, — og lige umulig, hvad enten man regner med, at Høyen har foretaget Klasseinddelingen som det direkte Grundlag for Nydannelsen af Galleriet, eller at han har foretaget denne Inddeling og Omordning paa forskellige Tidspunkter uden Forbindelse med hinanden. Thi Uoverensstemmelserne viser hen til en principiel Forskel i hele Bedømmelsen. Man behøver saaledes kun at lægge Mærke til, hvorledes de tvivlsomme italienske Hovedværker, delvis Kopier, fra Spenglers Samling: Michelangelos Leda og Svanen, Correggios Den hellige Katharinas Trolovelse, Sebastiano del Piombos Hellige Vilhelm, Guido Renis Troen og Tizians Danae og Venus alle ved Gruppefordelingen er opførte i Klasse 1, medens de ikke er optagne i det reviderede Galleri. Forklaringen maa søges andetsteds.

En omhyggelig Gennemgang af den nævnte Spengler-Katalog viser da ogsaa, at dette er Forholdet. Medens Høyen som sagt gennemgaaende har markeret Klassificeringen af Malerierne ved at tilføje et af Tallene 1—3 udfor de enkelte Billeder, har han udfor et eneste af Spengler-Samlingens 890 Malerier i Stedet for et enkelt

Aert Pieterszen: Mandsportræt. Kunstmuseet.
Af Spengler og Høyen henført til Frans Pourbus.

Tal skrevet: Møller og Høyen 2, Thomsen 1. Hermed er det givet, at Fordelingen af Billederne i de tre Klasser ikke er foretaget af Høyen alene, men af et Tremandsraad, bestaaende af Malerisamlingens to Inspektører, Høyen og Thomsen, og Professor I. P. Møller,

der var Samlingens Konservator. Men har dette været Tilfældet, er Uoverenstemmelserne i Billedernes Værdsættelse forklaret.

I første Øjeblik kan det ganske vist synes et Tegn paa den usædvanlige Enighed, der har været mellem Tremandsraadets Medlemmer, at de kun overfor et eneste af Samlingens Malerier har haft en forskellig Opfattelse. Husker man imidlertid paa Høyens og Thomsens Forhold til hinanden, paa deres Venskab og paa den Venskabets Form, der oftest dækker over deres selv mest skarpe Meningsudvekslinger, kan den Omstændighed, at de i det Hele taget har ønsket at lægge deres Meningsforskel demonstrativt for Dagen, kun tages som et Bevis paa, hvor udpræget deres Uenighed paa dette Punkt har været. Og stiller man sig det klart, at Spørgsmaalet i dette ene Tilfælde drejer sig om, hvorvidt et Billede skal henføres til Klasse 1 eller til Klasse 2, og ser, at det Maleri, det gælder, er Carlo Dolcis Lidende Kristus, bliver Forholdet endnu mere grelt — og endnu mere oplysende. Man forstaar da, at Klassificeringen, naar lige undtages Samlingens Hovedværker, er Resultatet af et Kompromis mellem Høyens og Thomsens stærkt afvigende Anskuelser, hvad de ændrede Tal jo ogsaa bærer Vidne om. Det er i højeste Grad betegnende for de Vanskeligheder, der har været forbundet med overhovedet at skaffe dette Kompromis i Stand, at Thomsen ikke har kunnet bevæges til at vige et Haarsbred fra sin Opfattelse, hvor det gjaldt en af Tidens Yndlingsmalere, men har ønsket sin Mindretalsopfattelse ført til Protokols.

Med den Forskel, der var i Høyens og Thomsens hele Syn paa Kunst og især paa Malerkunst, var det jo afgjort, at deres Bedømmelse af Galleriets Billeder og deres Stilling til en Revision af Samlingen maatte blive saare afvigende. Thomsen er den geniale Samler, der, naar Talen er om gammel Malerkunst, imidlertid ikke er helt sikker i sin Smag, og som er ligesaa ivrig til, trods Pladsmangel, at forøge den ham underlagte Samling som til at modsætte sig enhver Indskrænkning, der ikke forekommer ham strængt nødvendig. Høyen var alt andet end Samler. Men hans indgaaende Kendskab til Kunstens Historie og dens Værker gør ham det magtpaaliggende at klassificere Samlingens Billeder paa et internationalt Grundlag og i Galleriet kun medtage det bedste af, hvad der var sikkert, ægte og originalt og kunde taale Sammenligning med Udlandets store Samlinger, selv om dette ogsaa vilde føre til, at Galleriet blev indskrænket til en Brøkdel af sig selv.

Pieter Lely: Dameportræt. Kunstmuseet.
Af Spengler og Høyen henført til van Dijck.

Ved *Klassificeringen* af Malerierne i det Spenglerske Billedgalleri har Thomsen været den stærkeste og har i høj Grad sat sit Præg paa det foreliggende Kompromis — man behøver blot at tænke paa Henførelsen af Spenglers ovenfor omtalte italienske Hovedværker til Klasse 1. Ved *Udvalget af Billeder* fra det gamle Galleri til den nyordnede Samling har Høyen haft friere Hænder. Han har kun-

net gennemføre sine Intentioner, og Samlingen er efter Omordningen fortrinsvis præget af Høyens Opfattelse.

Hvad er nu Grunden til dette Forhold? Selv om ogsaa Ussing i sin Biografi af Høyen forsikrer, at Thomsen, naar Talen var om ældre Malerier, altid sluttede sig til Høyens Mening, fordi han anerkendte sin Kollegas Overlegenhed i saa Henseende, synes det lidet sandsynligt, at han umiddelbart efter at have hævdet sin Opfattelse skulde lade den vige for Høyens. Og ligesaa utænkeligt er det, at Høyen under disse Omstændigheder skulde have været i Stand til at gennemføre den vigtigste og mest afgørende Del af Arbejdet, selve Udvalget til Galleriet, paa egen Haand og stik imod de Anskuelser, som Thomsen, der var hans Ligestillede ved Ledelsen af Museet, havde gjort gældende umiddelbart forud. Forklaringen er en anden.

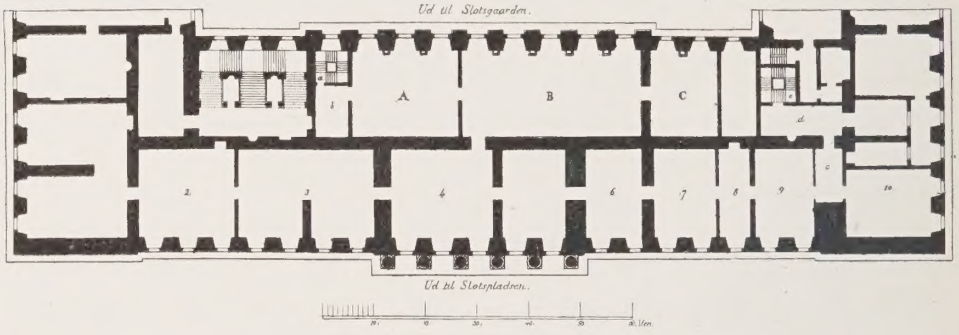
Som ovenfor omtalt findes der nogle Billeder i den Spenglerske Katalog, som ikke er markeret med de Høyenske Tal. Undersøger man nu disse Undtagelser nærmere, vil man lægge Mærke til, at fraset nogle ganske enkelte Tilfælde, hvor Udeladelsen synes at bero paa en Forglemmelse, drejer det sig om de af Malerisamlingens Billeder, der i 1839, 1840 og 1843 blev fjærnet fra Galleriet og dets Magasiner. Der er dels Tale om de Billeder, der blev deponerede paa Frederiksborg, Fredensborg og Gottorp, dels om Abildgaards Allegori paa Christian III's Regering, der samtidig blev udlaant til Dekoration af Christiansborg, samt om Mabuses Dommedagsbillede, der i 1843 blev afgivet til Museet for nordiske Oldsager. Er dette imidlertid Forholdet, ligger det nær at søge Grunden til Udeladelse af Tallene ved de nævnte Billeder i den Omstændighed, at Klassificeringen har fundet Sted paa et Tidspunkt, hvor disse Billeder allerede var fjærnet fra Museet — altsaa efter 1843. Nu er der i Virkeligheden foretaget en Revision af Malerierne i Galleriet og dets Magasiner i 1852, og denne Revision er i Følge Overdirektør Lewetzaus Opfordring i Skrivelse af 29. November 1851 blevet overdraget Høyen, Thomsen og I. P. Møller som nedsat Komité.

Efter det ovenfor sagte kan der næppe være Tvivl om, at den Klassificering, som de Høyenske Tal i Spenglers Katalog viser hen til, netop er fremgaaet af den Gennemgang af Malerisamlingens Billeder, der ved denne Lejlighed har fundet Sted. Thi for det første var de ovennævnte til Slottene og Museet for nordiske Oldsager udlaante og afgivne Malerier de eneste Billeder fra Spenglers store

Katalog, der i 1852 befandt sig udenfor Samlingen paa Christiansborg. For det andet findes der et ganske vist udateret, men til »d'Hrr. Etatsraad Thomsen og Justitsraad Møller« adresseret Brev, i hvilket Høyen, sengeliggende af stærk Forkølelse, skriver: »Dersom nu de Herrer vilde være saa gode at fare fort med at giennemgaae Malerierne, saa har jeg intet imod, at De, hvor de ere enige uden videre bestemme Maleriernes Classer . . .« Paa Indersiden af dette Brev er der med Blyant opført en Række af Samlingens Billeder med en Klassebetegnelse, der svarer til den i Spenglers Katalog anvendte.

Ved Revisionen i 1852, der gjaldt alle Statens Malerier og blev foretaget »i det Øiemed at udsondre det Fortrinligste til Malerisamlingen paa Christiansborg, og tillige for at danne sig en Oversigt over, hvad der kunde afgives til de eventuelle Malerisamlinger i Provindserne«, stod Thomsen og Høyen meget skarpt overfor hinanden. Thomsen har kæmpet for at bevare det mest mulige, om ikke for at udstille det i selve Galleriet saa for at fremhænge det i Museets Magasiner. Han følte sig særlig som Vogter for Kopierne der, »naar de ere gamle og mærkelige, fortjene Opmærksomhed og at bevares ved Galleriet«, som han fremhæver i Koncepten til en Skrivelse allerede fra Foraaret 1841. I denne Skrivelse ansøger han paa Museets Vegne om flere Magasinrum og bedre Indretning af dem, som fandtes, saaledes, at det ej ubetydelige Antal Malerier, der af Mangel paa Plads henstod magasineret, kunde ophænges efter Galleriets Omordning. Høyen har derimod fremfor noget andet ønsket at befri Galleriets Magasiner for alt udover de Billeder, der var af ganske særlig kunsthistorisk Betydning for Samlingen, og det var efter hans Mening ikke mange. Thi som han skriver i et Brev til Thomsen Langfredag Eftermiddag 1851, altsaa forinden Museet har modtaget Overdirektørens Opfordring til Revision: »Skal det vedblive at være en Betingelse for Inspectörerne, at være ansvarlige for alt det Gods som er i Magazinet, som om det virkelig kunde være Sager af Konstværdi, saa önsker jeg ikke at være Inspectör, saameget mere som jeg meget godt veed, at det *hele moralske* Ansvar hviler paa mig, om det juridiske Ansvar end deles af Dem.« Høyen har følt, at han paa dette Punkt, der for ham var det vigtigste, intet kunde udrette imod Thomsens Modstand, og han har paa et tidligt Stadium opgivet at gennemføre sine Ønsker. I det forud omtalte Brev, i hvilket han sengeliggende opfordrer Thomsen og Møller til at revidere uden ham, bemærker han mismodigt: »Skulde

det senere vise sig, at jeg havde en anden Mening om dette eller hiint Stykke, saa siger det jo intet; thi ere de to Herrer enige, saa er jeg jo i Minoriteten; ere De derimod af forskiellig Mening, saa kommer jo min Stemme til som afgiörende, og her (jo) vil jo kun være Tale om et enkelt Stykke, saa Tid vil blive vundet, Arbeidet vil gaae fremad.«



Grundplanen over Malerisamlingen paa Christiansborg efter Høyens Omordning i 1840.

Som Følge heraf blev Klassificeringen et ufrugtbart, af Thomsens Opfattelse stærkt farvet Kompromis, der ikke kunde danne Grundlaget for en fornyende Omordning af Samlingen. Resultatet af hele Revisionen i 1852 blev da ogsaa fuldkommen negativ for de gamle Billeders Vedkommende. Den gamle Afdeling i Galleriet forblev uforandret, og de gamle Billeder i Magasinerne blev staaende urørte til efter Thomsens Død. Det eneste, der opnaaedes ved Revisionen, var, at der blev udvalgt nogle og tyve danske Malerier til det nyoprettede Museum i Aarhus, og at Vejen banedes for en Udvidelse af Lokalerne for den danske Samling. Paa disse Punkter kunde Thomsen og Høyen komme til en Forstaaelse.

Ved Omordningen af Galleriet i 1840 var Forholdet mellem Høyen og Thomsen et andet. Venskabet imellem dem stod dengang endnu uprøvet og urørt af de Sammenstød, der var uundgaaelige, naar saa højst forskellige Opfattelser daglig skulde forenes i Samarbejde, og som nødvendigvis i Aarenes Løb maatte sætte sine Skaar. Thomsen, der ved Spenglers Død til alle sine andre offentlige og private Opgaver, foruden Stillingen som Høyens Medinspektør ved Malerisamlingen havde faaet tildelt Stillingen som Inspektør ved »Konstmuseet« og som i Følge sine Interesser altid først og fremmest var »oldnordiske Thomsen«, har i første Omgang overladt sin unge Ven og Protegé, hvis Indsigt i gammel Malerkunst han be-

undrede, at bringe Klarhed i det Spenglerske Galleri. Rimeligvis har han handlet saaledes uvidende om, at Høyens Opfattelse var hans egen saa fjærn, og sikkert under den bestemte Forudsætning, at der i den nærmeste Fremtid kunde skaffes Plads i Forbindelse med Galleriet til Ophængning af »et ei ubetydeligt Antal Malerier« blandt dem, som maatte udskydes af Mangel paa Plads. Den i 1840 foretagne Nyordning af den kgl. Malerisamling er i hvert Fald fortrinsvis præget af Høyens og ikke af Thomsens Syn, og det reviderede Galleri maa derfor med Rette betegnes med Høyens Navn.

Høyens Revision af Samlingen betød først og fremmest en mægtig Reduktion af Billedernes Antal. Op imod Halvdelen af Spengler-Galleriets Malerier fjærnes. I 1839 indeholder den tilgængelige Del af Malerisamlingen 1028 Billeder, i 1840 kun 579. Saa mærkeligt det lyder, er det gaaet værst ud over den Afdeling, der omfatter de danske Kunstnere og de Fremmede, der har virket i og for Danmark. Her er omtrent $^2/_3$ af de hos Spengler opførte Værker borttagne, og denne Afdeling, der i 1839 fremviste 225 Malerier, er i 1840 indskrænket til 81. Repræsentationen for de romanske Kunstnere: Italienere, Spaniere og Franskmænd, er svundet ind til Halvdelen — fra 190 hos Spengler til 80 hos Høyen. Bedst er det gaaet den Gruppe, der dannes af Nederlændere, Tyskere, Hollændere og Flamlændere. Dog er der ogsaa her Tale om en betydelig Indskrænkning. Af denne Gruppe Kunstnere findes der i 1839 i Galleriet 613 Malerier mod 418 i 1840, og Forskellen giver endda ikke her det fulde Begreb om, hvad Høyen har udskudt af Samlingen, idet han samtidig har suppleret Galleriet med en Snes Malerier, han inddrog fra Frederiksborg og Fredensborg, der fik Erstatning gennem et tilsvarende Antal af de udrangerede Billeder.

Disse Malerier, som alle med Undtagelse af et kom den hollandske Afdeling til Gode, var, foruden nogle enkelte danske Billeder, erhvervet paa Akademiets Udstillinger i 1839 og 1840 af Kongen, der jo stadig foretog Indkøbene til Samlingen, de eneste Malerier, hvormed Galleriet blev forøget ved Omordningen i 1840.

Ved Fordelingen af de udvalgte Malerier i de Lokaler, der var stillet til Galleriets Raadighed, anvender Høyen en hel anden Fremgangsmaade end Spengler. Den gamle Samlings Udstillingssale ud mod Slotspladsen, de 7 Rum, hvor Spengler havde ophængt de italienske og flamske Skoler, den franske og den tyske samt de

danske Mestre, benytter Høyen sammen med de to af Salene ud mod Slotsgaarden, det store Midterværelse og det Nord for dette liggende, til Ophængning af Hollændere, Flamlændere og Tyskere. Den tredje hollandske Sal mod Slotsgaarden og de to Sale i det nordøstlige Hjørne, der er nyindrettede i de tidligere Magasinrum, tildeles Italienere og Franskmænd. Den ny Udstillingssal i den gamle Kopierstue bliver Hjemstedet for de danske Kunstneres Arbejder. Det var saaledes ikke alene igennem Indskrænkningen af Billedernes Antal, at Høyen havde vundet bedre Plads for de udstillede Malerier. Ogsaa ved den ny Fordeling af Billederne i Galleriets Sale havde han opnaaet at give de enkelte Malerier mere Raaderum. Italienere og Franskmænd lægger hos Spengler Beslag paa $2^1/_3$ Udstillingsrum, Hollænderne, Flamlænderne og Tyskerne paa $5^2/_3$ mod hos Høyen henholdsvis 3 og 9, og Forøgelsen af Værelsernes Antal betyder gennemgaaende en tilsvarende Forøgelse af Vægfladernes Størrelse. De danske Malerier faar ganske vist kun 1 Sal hos Høyen mod 2 hos Spengler. Men for det første indeholder den danske Sal i den gamle Kopierstue med sin spanske Væg mere Vægflade til Ophængning end Spenglers to danske Rum. For det andet havde Høyen i denne Sal kun samlet de egentlige danske Kunstnere. De fremmede Malere, der i det 17de og Begyndelsen af det 18de Aarhundrede har virket i eller for Danmark, havde han derimod anbragt andetsteds i Samlingen eller — hvad der gjaldt de fleste — helt udelukket af Galleriet.

Den, der var vant til at gæste Samlingen i Spenglers Tid, maa have haft svært ved at finde sig til Rette i Galleriet efter Høyens Revision. En hurtig Gennemgang gennem Salene vil vise, hvor stor Forskellen var. Fra den nye Trappeopgang (a og b paa Grundplanen) kom den Besøgende gennem en lille Forstue, der dannedes af selve Trappereposen, ind i den første Udstillingssal, det sydligst beliggende af de tre Rum ud mod Slotsgaarden. I denne Stue havde Høyen samlet en Del sene italienske Billeder, af hvilke de fleste i Tidernes Løb er udgaaet af Samlingen og nu er anvendt som Dekoration, dels her i København i Undervisningsministeriet, Rigsdagen og Generaltolddirektoratet, dels i Officersforeningen og i de kongeligeVærelser paa Kronborg. Et enkelt brændte paa Christiansborg i 1884, et andet, Luca Giordanos Sabinerinderne, opbevares paa Fredensborg. Blandt de kendte var Cignanis Josefs Kyskhed, Luca Giordanos Paris' Dom, Salvator Rosas Jonas og det af Piazettas to Billeder,

som Høyen havde beholdt i Galleriet, nemlig Pigen med Hønen. Men Høyen havde ogsaa i denne Sal ophængt Hendrik Kroghs Maleri af Jacob og Rachel og Isaac Isaacszs Gæstebud.

Med den næste Stue begynder Rækken af de Sale, der rummer Hollænderne, Flamlænderne og Tyskerne og som en bred Kile skyder sig ind imellem Galleriets første italienske Værelse og de to Sale, hvor Samlingens andre italienske Billeder har faaet Plads.

Den første Sal i Rækken, det store Midterrum mod Slotsgaarden, havde paa sine Vægge saa uensartede Malerier forenede som Maerten van Heemskerks Opstandne Kristus, Rubenskopien af Herodes' Gæstebud, Karel van Manders store Billeder, Jordaens' Overflødighedshorn, Thomas Matthisens, nu i Socialministeriet deponerede, Maleri af Josef og Marie, Gerard Honthorsts Dronning Margarete samt Billeder af Poelenbourg og Simon de Vlieger.

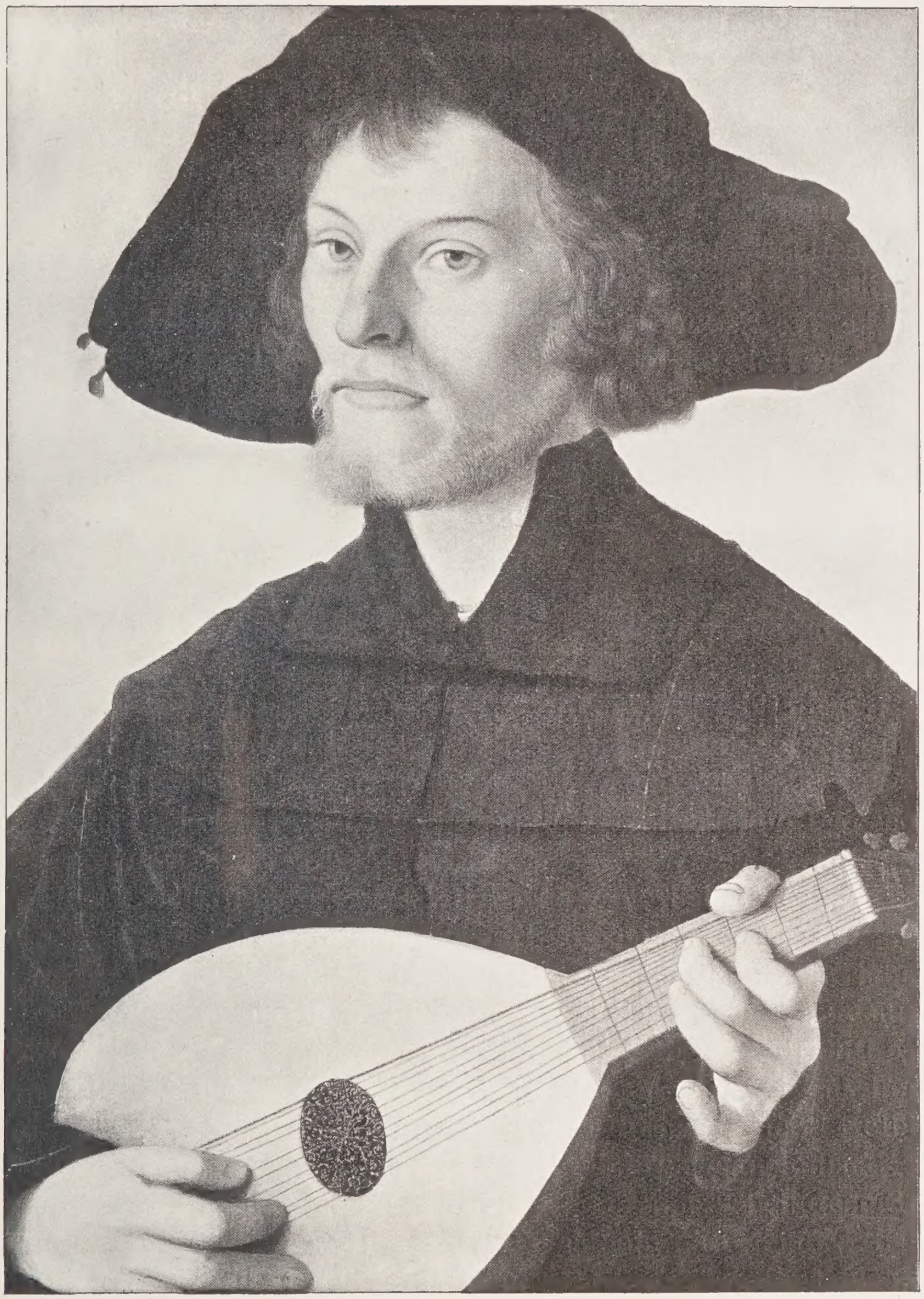
Næste Sal, det sidste Værelse mod Vest, fik sit Præg af Rubens' Salomons Dom og Jordaens' Kristus velsigner Børnene, hvortil sluttede sig van Somers Portræt af Prins Henrik, Juriaen Jacobs' Vildsvinejagt, der nu findes i Marineministeriet, og van Utrechts Frugtstykke. Men her fandtes ogsaa ter Brugghens Kristi Bespottelse, Joachim Uijttewaels Johannes' Prædiken, Swanenburchs Billede fra Peterspladsen og Backhuysens Søslag.

Forbindelsen mellem de tre Værelser mod Slotsgaarden og de 10, der vendte ud mod Slotspladsen, var stadig som i det Spenglerske Galleri den ene Dør, der førte fra Midterstuen mod Vest til Spenglers første flamske Sal. Den Besøgende kom saaledes midt ind i den lange Række af Værelser, og der kan næppe være Tvivl om, at Høyen for saa vidt mulig at undgaa den »Frem- og Tilbagestrømmen« gennem Salene, hvis uheldige Virkning han har fremhævet i sit Forslag, har tænkt sig, at den Besøgende skulde fortsætte sin Rundgang i Samlingen ved at gennemgaa Rummene i den Nummerorden, han har angivet paa sin Plan: begynde med den danske Sal i den tidligere Kopierstue og slutte med den italienske Sal i Hjørneværelset mod Nordøst, der laa umiddelbart op til den nye Udgang.

Ved Ordningen af den danske Sal i Værelse Nr. 1 paa Planen havde Høyen som sagt ikke alene udelukket alle de fremmede Kunstnere, der i det 17de og 18de Aarhundrede har virket herhjemme, med Undtagelse af J. S. Wahl og Pilo, men han havde ogsaa

indskrænket Repræsentationen for de egentlige danske Malere ganske betydelig. En hel Række Kunstnere, op imod 25, der fandtes i det Spenglerske Galleri, er sporløst forsvundet hos Høyen. De fleste af de udviste er vel heller ikke nutildags at træffe i Samlingen, men mellem dem var dog Kunstnere som Vigilius Erichsen, Peder Als, Mandelberg og Erik Pauelsen. J. S. Wahl havde i det Høyenske Galleri kun faaet optaget et af de sex Billeder, Spengler havde udstillet, nemlig Portrættet af Otto Kyhl, Pilo ligeledes kun et af tre. Blandt de magasinerede Malerier af Pilo var et i 1834 erhvervet Portræt af Drackenberg, der i 1870 overgik til Rosenborg og forsvandt. I 1839 havde Juel 13 Malerier i Samlingen, Lorentzen 4, Gebauer 5 og Eckersberg 5; i 1840 har Juel kun 7, Lorentzen 1, Gebauer 2 og Eckersberg 1. Men af de Billeder, Høyen her har ladet gaa ud af Galleriet, har dog ene Juels Hyæne og Eckersbergs Søstykke med »Dronning Marie« i vore Dage fundet Vej tilbage til Samlingen. Mere mærkeligt er det, at Høyen har fjærnet Sødrings Prospekt fra Marmorpladsen og Rørbyes fra det gamle Domhus, Constantin Hansens Billede af hans tre Søstre samt de tre i 1839 erhvervede og straks udstillede Malerier, Rumps Vandingsscene, Dreyers Udsigt til Himmelbjærget (der nu findes i medtaget Tilstand paa Fredensborg), og Købkes Udsigt fra Dosseringen mod Nørrebro. Af ny tilkomne Malerier indeholdt den danske Samling kun P. C. Skovgaards Udsigt mod Frederiksværk og Constantin Hansens Oplæser, begge købte paa Kunstakademiets Udstilling i 1839, foruden August Kraffts Tiggeren, der blev købt paa Udstillingen i 1840, og et enkelt Billede af henholdsvis Gurlitt, Mohr og Carmiencke.

I det følgende Værelse i Rækken var Rembrandts Kristus i Emaus, Jan Lievens' Mandsportræt og, under Salomon Koninckes Navn, Lievens' Billede af den unge Dame, der læser et Brev, Roeland Roghmans store Landskab og Juriaen Ovens' Portræt, som Høyen antog for en Fremstilling af den lærde Rejsende Olearius. Sammen med disse Billeder hang Nicolas Elias' to Portrætter, endnu som Arbejder af Michiel Mierevelt, og Frans Mieris d. æ.s Portrætter af Maleren og hans Hustru, af Høyen henført til Caspar Netscher. Mellem Landskabsbilleder af Saeftleven og Jan van Hughtenburgh, Søbilleder af de Vlieger og Jan Blanckerhof fandtes Everdingens Kaminstykke og Billedet af Negerlystighed i Surinam, hvormed Høyen havde erstattet det fjærnede brasilianske Landskab af Post, samt Claes



Tysk c. 1530: Portræt af en Luthspiller. Kunstmuseet.
Af Spengler og Høyen henført til Hans Holbein.

Berchems To Heste og Egbert van Heemskercks Retssal, begge med deres Modstykker, som Høyen havde taget ind fra Fredensborg.

Men foruden disse Billeder havde han i denne Sal anbragt Rubens' Portræt af Yrsselius, Tilborchs Familiebillede, opført som malet i Gonzales Coques Smag, Karel du Jardins Barndommens Lyksalighed, Aert Pieterszens Mandsportræt, der stadig var henført til Frans Pourbus, Marcus Tuschers Sapho og Kupido samt Abraham Bloemarts Venus og Adonis og under Bloemarts Navn Cornelis van Haarlems Niobe.

Blandt Billederne i det næste Rum havde Høyen foretaget en Række nye Navnebestemmelser. Spenglers Jan Scorel, Hobbema og Frans Hals har Høyen henholdsvis bestemt som nederlandsk fra 16. Aarhundredes Begyndelse, Cornelis Decker og Jacob de Bray. Den ene af de Spenglerske Hans Holbein har faaet den rigtige Betegnelse: Pencz, det ene af hans Michiel Mierevelts Portrætter, det nederlandske Maleri fra 1567, er tilskrevet Pieter Claeissen, Billedet af Damen med Papegøjen er opført under sit rette Kunstnernavn: Slingelandt, Jan van Mosschers Landskab som et Arbejde i Ruisdaels Smag og Prospekt af Herresædet Spyck under Mærket J. v. R.

Hovedbilledet i Salen var Ferdinand Bols Paaskemorgen, der ligesom nu var anbragt i Stue med Joris van Sons to Blomsterbilleder. Desuden hang her Jan Victors' to bibelske Skildringer af Jacob og af Boas og Ruth, Verdoels Olding ved Skrivebordet, Eckhouts Musiktimen og Pieter Wouwermans Prospekt fra Paris sammen med Ter Borchs gamle Kone, van der Helsts tykke Mand, Jan Steens Gerrige, Valkenburgs Bjørn og Hunde og den unge Mieris' Portræt af Faderen. Blandt de mange Landskaber og Søstykker var et Maaneskinsbillede af van der Neer, Verbooms Indelukket, Jacobus Victors Tre Duer, Pieter Molijns (?) Fiskere, stadig under Schalkens Navn, samt Jan Lootens Majfest og dets Modstykke, som Høyen havde indført i Samlingen fra Frederiksborg.

Bartholemæus van der Helsts andet Mandsportræt og Ter Borchs to Smaabilleder samt den nu ikke udstillede Kopi efter hans Interiør med Damen, der modtager et Brev, af Høyen i Modsætning til Spengler opført som Ter Borch Efterligner, havde Plads i den næste Udstillingssal, hvor de var grupperet sammen med Caspar Netschers Portræt af Conraet van Beuningen, de Gelders østerlandske Fyrste, Verelsts Bondeinteriør, Philips Wouwermans Parforcejagt og Sorghs Forkyndelsen for Hyrderne. Men i Salen hang ogsaa Pieter Aertsz' Fede Køkken samt Tilborchs Portrætgruppe i Land-

Julian Teniers: En gammel Kone skræller Æbler. Kunstmuseet.
Af Spengler henført til David Teniers d. y. Fjærnet fra Galleriet ved Høyens Revision.

skab, som Høyen i sin Helhed henfører til Jacques d'Arthois, Wuchters' Mandsportræt, Juriaen Ovens' Hyrdindens Sang og Karel van Manders Billeder af Synet og Hørelsen. Foruden Landskaber af Keirincx, Saeftleven, Jacob van der Does, et Maaneskinsbillede af van der Neer og Lodewijk de Vadders Skovbillede, af Høyen frigjort fra Rubens' Navn, fandt man ogsaa Swanevelts Sommeraften, Marie van Oosterwijcks Blomster samt Everdingens Elven i Granskoven og Willem van Aelsts Frokostbord, begge udvalgt af Høyen blandt Malerierne paa Fredensborg.

De vigtigste Billeder i Sal Nr. 5 paa Høyens Plan var Pieter Lelys Dameportræt, af Høyen ligesom af Spengler henført til van Dijck, Billedet af det hollandske Ægtepar i Landskabet under de Keijsers Navn, Pieter de Hoochs Koncerten, Jan Victors' David formaner Salomon og van der Neers Ildebrandsbillede fra Amsterdam. Mellem de andre Malerier var Lubinitzskys to Billeder, Vertangens og Verwilts Nymfer, Rijckaerts Bondegilde, Boelemas Nature morte, van Aschs Landskab og van Spreeuws Eremit, der af Høyen er betegnet som Rembrandt Efterligner.

I det følgende Rum havde de udstillede Malerier en særlig uens-

artet Karakter. Man fandt saaledes i Salen Petrus Christus' Alterfløj mellem Billeder som Jordaens' Susanne, Snijders Frugtbillede, Daniel Seghers Blomsterstykke, Rubens' Portrætskitser og Tilborchs Maleren hos Kunstsamleren. Og Pieter Pourbus'(?) Mandsportræt samt Portrættet fra Velasquez' Værksted af Isabella af Bourbon, der af Høyen benævnes henholdsvis Anthonis Mor og Spansk Maler, hang her sammen med Portrætter af Bol, af Daniel og Johannes Mijtens samt van der Voorts to Portrætter, som Høyen henførte til Pieter Mierevelt. Forklaringen er vel i det første Tilfælde den, at Høyen, der i Modsætning til Spengler mærkelig nok har betegnet Petrus Christus' Billede udelukkende paa Grundlag af den kunstnerisk ringe Tilføjelse ene med van Dijcks Navn, i Overensstemmelse hermed har stillet det sammen med andre flamske Malerier. Hvad Portrætterne angaar, maa Sammenstillingen vel opfattes som Udtryk for Høyens Ønske om at udstille en Række forskellige Portrætter til kunsthistorisk Sammenligning. Ved Siden af de nævnte Malerier hang Eglon van der Neers to Interiører, Pieter de Hoochs Konen giver Pigen Besked, Paulus Potters To Køer og Ochtervelts Violinspillende Dame, foruden Søbilleder af de Vlieger, Beerstraaten og Backhuysen samt van der Neers Ildebrand en Vinternat, som Høyen havde hentet ind til Galleriet fra Fredensborg.

Den næste Sal rummede det betydeligste af de Billeder, hvormed Høyen berigede Samlingen ved Revisionen, nemlig Rembrandts fra Frederiksborg indførte Dameportræt. Det var i dette Rum forenet med sin senere uadskillelige Ledsager, Mandsportrættet, som Høyen havde givet dets rette Kunstnernavn. De to Malerier har dog indtaget en lidet fremtrædende Plads i Stuen. Hovedbilledet var van der Loos Glasfabrik, der var grupperet sammen med Interiører, som Pieter de Hoochs Menuetten, Rijckaerts Koncerten, Camphuysens Bondestue og Molenaers Skinsyge Kone, bibelske Billeder, som Jan Steens David efter Sejren og Leonard Bramers Kongernes Tilbedelse. Her hang endvidere Snijders Nature morte med Vildt og Frugter og mellem Landskabsbilleder af Everdingen og Momper, Søstykker af Backhuysen og Willarts desuden van der Does' Faar og Geder og det stærkt restaurerede Ildebrandsbillede af van der Neer.

Det er ubegribeligt, at Høyen har kunnet skaffe Plads til alle de Malerier, han har anbragt i Sal Nr. 8. I dette, det mindste og det slettest belyste af alle Galleriets Rum, har han samlet Hovedparten af Samlingens nederlandske og tyske Kunstværker. Her fandtes La-

Adriaen van Ostade: Lirendrejeren udenfor et Bondehus. Kunstmuseet.
Af Spengler henført til Adriaen van Ostade. Fjærnet fra Galleriet ved Høyens Revision.

sari Opvækkelse, Cranachs Korsfæstelse og Jacob Cornelisz' Abigail, de to førstnævnte af Høyen henført henholdsvis til en nederlandsk og en nedertysk Kunstner fra Begyndelsen af det 16de Aarhundrede, det tredje til en Kunstner samtidig med den ældre Holbein. Luthspilleren var stadig opført som et Arbejde af den yngre Holbein —

det eneste af alle Spenglers Hans Holbein Billeder, der var blevet tilbage i Galleriet — og Portrættet af Jacobæa af Bayern som en Jan van Eyck. Derimod var Manden med Rosenkransen af Høyen betegnet som beslægtet med Memling, Portrættet af Christian den 2den som Nederlænder fra 1515 og Alterfløjen med Jacques de Berchem som flamsk Maler fra det 16de Aarhundredes Slutning. Sammen med Cranachs Malerier, af hvilke dog alle Portrætterne var fjærnet fra Galleriet, hang Roymerswales og Lucas de Heeres Billeder. Men heller ikke i denne Sal, hvor man dog skulde tro, at det forhaandenværende Materiale umiddelbart indbød til det, har Høyen gennemført en Stilenhed i Maleriernes Sammenstilling. Thi Side om Side med de omtalte Malerier har han anbragt saa uensartede Billeder som van Thuldens Paris' Dom, de Heems Frugtbillede, Jan Victors' og Maas' Portrætter, Dous og Schalckens Interiører foruden Landskaber af Momper, Frederik de Moucheron, Isack van Ostade og Jacob Ruisdael, der bl. a. her var repræsenteret af Kæret og Vejen forbi Egekrattet.

De betydeligste af de italienske og spanske Billeder, Høyen havde beholdt i Samlingen, havde han anbragt i Værelse 9. Her hang Mantegna og Filippino Lippi, Moretto og Parmegianino. Her fandt man Riberas ene Billede (det andet var fjærnet fra Galleriet), og Collantes', Baroccios, Pierino del Vagas, Carlo Dolcis og Caravaggios Malerier. De fleste Billeder havde Høyen givet de Kunstnernavne, de har beholdt gennem Tiderne. Dog bærer Kopien af Kongernes Tilbedelse endnu Rafaels eget Navn og Luinis Hellige Katharina Leonardos. TizianSMandsportræt henfører Høyen til Paris Bordone, Guilio Romanos til en Beslægtet med Garofalo og El Grecos til Tintoretto, hvis Bryllup i Kana ogsaa havde Plads i denne Sal. Mellem Billederne var endvidere det Mabuse-lignende Mandsportræt, der stadig var opført som Lorenzo Lotto, og Sellaers hellige Familie betegnet som et Arbejde af en Nederlænder fra 1ste Halvdel af det 16de Aarhundrede.

Endelig havde Høyen i Galleriets sidste Sal, Hjørneværelset mod Nordøst, ophængt Resten af de italienske Malerier og de faa franske Billeder, der var blevet tilbage i Samlingen efter Revisionen. Mellem Malerier af Carlo Maratta, Luca Giordano og Manfredi saa man det Bassanoske Billede af Døberens Henrettelse, som Høyen henfører til Palma den ældre, Salvator Rosas Dragesæden og de »de Jonghske« Kopier efter Rosa, Cignanis Lucretia, Balestras

Cornelis Vroom: Udkanten af Skoven. Kunstmuseet.
Af Spengler henført til Jacob van Ruisdael. Fjærnet fra Galleriet ved Høyens Revision.

Jesuiterordenens Forherligelse Carlevaris' Regatta og Tiepolos Nadver samt Side om Side med dem det lille Alterfodstykke i Lorenzo Monacos Stil, Gillis Mostarts Kristus paa Korset, Nicolas Poussins Brændende Tornebusk og under Poussins Navn Landskabet med Kristus og de Blinde.

Fra dette Rum førte Vejen direkte uden Gennemgang af Museets andre Udstillingssale mod den nyindrettede Udgang.

Den ovenfor foretagne Gennemgang af Galleriet, saaledes som det var i 1840, giver umiddelbart det Indtryk, at Høyen i Modsætning til Spengler i høj Grad har ladet Tilfældet raade ved Fordelingen af Billederne i Malerisamlingens Lokaler. Hos Spengler har man den faste historiske Tilrettelægning. Kunstværkerne fra de enkelte Lande og de enkelte Skoler er holdt sammen som sluttede Enheder, og den enkelte Kunstners forskellige Arbejder er gennemgaaende samlet indenfor en enkelt Sals fire Vægge. I Galleriets første Rum stod den Besøgende straks ved sin Indtræden Ansigt til An-

sigt med de ældste Malerier, og i det Værelse, der i Følge sin Beliggenhed var den sidste Udstillingssal i Samlingen, havde han de yngste Værker, Billederne fra sin egen Samtid. Hos Høyen var Forholdet et helt andet. Her var ingen klar Fordeling efter Lande og Kunstskoler, og den enkelte Kunstners Værker var spredt i de forskellige Rum. Naar den Besøgende traadte ind i Samlingen, saa han en Række sene italienske Billeder, og han maatte gennemgaa hele Galleriet for i de sidste Rum ved Siden af Udgangen at finde de tidlige italienske Malerier. Hele Høyens Ordning synes uden System. Dette er dog langt fra Tilfældet. I Virkeligheden er Høyens Fordeling af Malerierne i Galleriets forskellige Rum Resultatet af et lige saa maalbevidst Arbejde som Spenglers. Forskellen er ene den, at de har foretaget deres Ordning ud fra vidt forskellige Synspunkter.

Høyens Fortale til »Fortegnelsen over den kgl. Malerisamling« for 1842 og følgende Aar og hans Koncept til Museets Andragende om Omordningen i 1840 viser os det Princip, der ligger til Grund for hans Fordeling og Ophængning af Galleriets Billeder. I Fortalen fremhæver han Samlingens ujævne Sammensætning. Han nævner de enkelte fortrinlige italienske Arbejder, de fleste mindre af Størrelse og Indhold, de enkelte højst betydelige Arbejder af flanderske Malere samt den hollandske Skoles ulige større men ikke ligelig besatte Rigdom. Og han forklarer dette Forhold som en direkte Følge af, at denne Samling som de fleste ældre ej er bleven anlagt efter en fast Plan men er vokset, som Tilfældet har raadet. Heraf drager han da følgende Slutning: »Samlingen tilbyder saaledes langt mere den Nydelse, som fremkommer ved Betragtningen af det enkelte Maleries Fortrin, end den, som opstaar ved at kunne overse Konstens Udvikling og Betydning i dens forskellige Perioder«; og kommer herigennem til det Resultat: »Som en Følge af denne Beskaffenhed maatte den strenge Fordeling af Malerierne efter disses forskjellige Konstskoler, bortfalde, og man indskrænkede sig til at bevare det italienske eller nederlandske Hovedindtryk ved de Malerier, som ophængtes i samme Værelse«. I Koncepten anfører Høyen endvidere under Punkt 3, der vedrører Lokalets hensigtsmæssige Benyttelse: »Den roligere Belysning, som Værelserne have ud mod Slotspladsen, giøre det høist ønskeligt, at den vigtigste Deel af Malerierne blive placerede i dem, istedetfor at nu det Modsatte for en stor Deel er Tilfældet« og tilføjer senere »at Galleriets Hoved-

styrke — eller det, som egentlig giver det Characteer og Betydning mellem større Malerisamlinger, vilde ved saaledes at komme paa den fordelagtigste Plads, kunne vise sig i al den Glans, som Localet tillader.«

Her har man Forklaringen med Høyens egne Ord. Medens Spengler havde samlet alle sine Bestræbelser for af det kgl. Billedgalleri at skabe en fuldstændig kunsthistorisk Malerisamling og havde gennemført sin Vilje gennem Vold mod Virkeligheden, har Høyen taget Samlingen, som den virkelig var, med dens Fortrin og dens Mangler. Ved Ordningen og Fordelingen af Malerierne har han under Hensyntagen til Lysforholdene i de Lokaler, Galleriet raadede over paa Christiansborg, sat alt ind paa at fastholde Samlingens særegne Karakter ved at fremhæve dens Styrke og formindske dens Svagheder eller stille dem i Skygge. Udfra denne Forklaring forstaar man, hvorfor Høyen ikke har samlet Kunstværkerne fra de enkelte Lande, fra de enkelte Skoler og af den enkelte Kunstner til sluttede Enheder, hvorfor han har anbragt de sene italienske Billeder i et Vestværelse, de tidlige Italienere fjærnt fra dem, og hvorfor han har saa godt som alle de betydeligste italienske Malerier i den Sal, der havde Lys fra Øst, og ikke i den, der fik Lys fra Nord.

Helt kan man dog ikke følge Høyen. Selv med hans Synspunkt for Øje er der meget ved hans Ordning, man maa undres over. Man fatter ikke, at det har været nødvendigt for ham at sprede den enkelte Kunstners udstillede Arbejder i den Grad, at den Besøgende f. Eks. maatte søge de 5 og 6 Malerier, hvormed henholdsvis van der Neer og Gerard Hoonthorst var repræsenteret, i 5 forskellige Værelser og hver enkelt af de 3 Billeder, der fandtes i Galleriet af henholdsvis Jordaens, Rijckaert og Pieter de Hooch, i hver sit Rum. Og ikke mere forstaaeligt er det, at han i Stedet for ved Ophængningen at fordele Malerierne fra de forskellige Tider og fra de forskellige Lande, som de naturligt hører sammen, har valgt at blande dem saaledes imellem hverandre i alle Galleriets Sale uden Hensyn til Tid og Stil, som man ovenfor har set var Tilfældet. Ligesaa ubegribeligt staar det for en, at Høyen har anbragt flere af Samlingens Hovedværker, saaledes Salvator Rosas Jonas, Rubens' Salomons Dom, Jordaens' Overflødighedshorn og Kristus og Børnene i Salene mod Vest under Lysforhold, hvilke han selv betegner som de ringeste, derfor de bedst egnede til at optage den mindst vigtige

Del af Galleriets Billeder. Og hvorfor har han ikke ved den endelige Ordning ombyttet Ind- og Udgangen, hvorved han havde opnaaet, at den Besøgendes Rundgang i Galleriet fik en langt naturligere Indførelse og et langt naturligere Forløb?

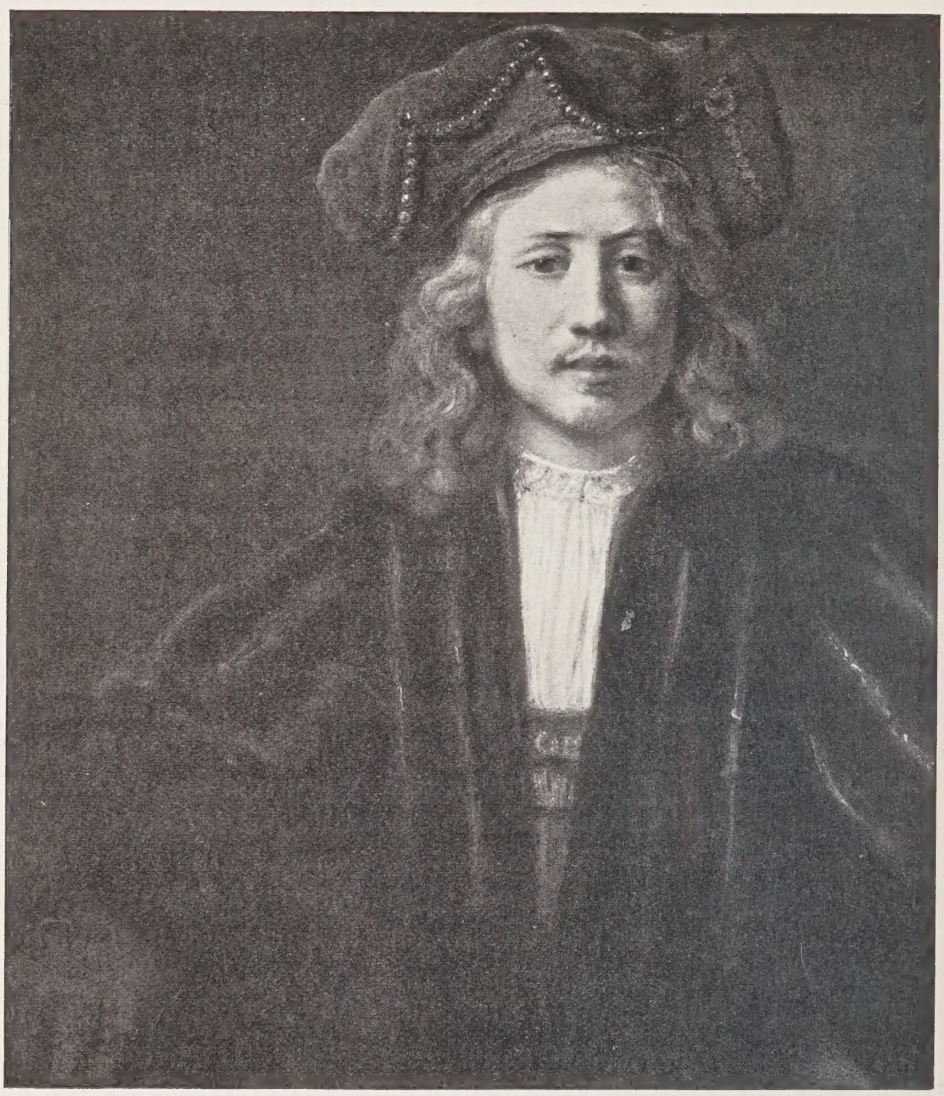
Muligt har det spillet en Rolle ved Fordelingen af Malerierne, at Høyen under Ophængningen i de enkelte Sale har taget Hensyn til Forskellen mellem de gode Lysforhold ved Vinduerne i Modsætning til de ringere inde i Rummene. Men det forklarer ikke de nævnte Indvendinger, og helt kan man ikke frigøre sig fra den Tanke, at de Besynderligheder, der findes i Høyens Ordning, i første Linie skyldes, at han i sin Reaktion mod Spenglers historiske Tilrettelægning af Galleriet er gaaet til den modsatte Yderlighed og principielt har undladt enhver Sammenstillen af Billeder, der kunde give Samlingen som Helhed eller de enkelte Sale et historisk Præg. Dette Princip har Høyen kun fraveget ved i de enkelte Værelser at holde de italienske og de nederlandske Billeder nogenlunde for sig, og denne Fordeling har han først og fremmest gennemført for at give det enkelte Maleri de Omgivelser, der var bedst egnet til at hæve dets Fortrin uden at blotte dets Svagheder.

Kan man imidlertid end ikke helt følge Høyen i hans Ordning af Galleriet, maa man fuldtud anerkende den store Betydning, der ligger i, at han har ordnet Malerisamlingen paa Grundlag af en Vurdering af dens enkelte Kunstværker. Dette kan ikke skattes højt nok, thi først derigennem blev der skabt Mulighed for at lade de virkelig kunstneriske Værdier, Samlingen var i Besiddelse af, komme til deres fulde Ret.

I det Udvalg, Høyen foretog af Billeder i den Spenglerske Samling, har han stræbt mod samme Maal som ved Ordningen af Galleriet. I den ovenfor nævnte Fortale til »Fortegnelsen over den kgl. Malerisamling« for 1842 skriver Høyen om det strengere Udvalg, der gjordes af den store Masse af Billeder, som var ophængt: »Blev end Antallet herved betydelig formindsket, saa erholdt Samlingen derimod et mere eensartet Udseende, og der vandtes i Plads til en beqvemmere Fordeling af Stykkerne.« De Malerier, Høyen fjærnede fra Samlingen, var i første Omgang Kopierne, de ødelagte og tvivlsomme Billeder og de ringeste Skolearbejder. Det er derfor ganske naturligt, at de romanske Skoler, Italienerne og Franskmændene er blevet særlig haardt ramt ved Reduktionen, thi i disse Afdelinger havde Spengler netop en Rigdom af Kopier under de

største Kunstneres Navne. Dernæst tog Høyen de tilbageblevne Billeder for sig, rettede Spenglers fejlagtige Benævnelser efter sin bedste Viden, sammenstillede dem i den ny Gruppering og udelukkede de Malerier, der efter hans Opfattelse var Arbejder af for ringe Kunstnere eller for ringe eller overflødige Arbejder af udmærkede Kunstnere. Det har været ham om at gøre at bibeholde de Billeder, som han ansaa for de utvivlsomt ægte, de bedste, de mest karakteristiske, men ogsaa kun disse, thi det Rum Galleriet raadede over var ringe, og Maadehold var nødvendigt, hvis de udmærkede Værker, Malerisamlingen ejede, skulde opnaa de Lys- og Pladsforhold, de krævede for at virke efter deres Værd. Og Arbejdet er lykkedes.

Det er forholdsvis meget faa af de Billeder, Høyen fjærnede fra Galleriet, der senere er vendt tilbage til Samlingen, eller som man kunde ønske maatte vende tilbage, og overfor de fleste af disse forstaar man Høyens Standpunkt udfra det Princip, der ligger til Grund for hans Revision. Enten har han magasineret Malerierne som Kopier, hvad Tilfældet er med den Leonardoske Klippemadonna og det Elsheimerske Billede af Tobias og Englen. Eller han har sat dem tilside som ringere og mindre karakteristiske, derfor overflødige, Arbejder af Kunstnere, der forblev repræsenteret i Galleriet. Dette gælder saaledes Magasineringen af Riberas Hieronymus, Rubens' Kristus paa Korset, Salomon Ruysdaels Jagtudbyttet, Jacob Ruisdaels Skovvej, Dous Eneboer, Cranachs Portrætter og Karel van Manders Dværg. Eller han har udelukket Billederne fra Galleriet, fordi han ikke kunde anerkende dem som egenhændige Arbejder af de Kunstnere, de var henført til, og ikke evnede at placere dem sikkert andetsteds, saaledes som Forholdet f. Eks. har været med Julian Teniers Konen, der skræller Æbler, Fijts Ørnen og Smaafuglene, Adriaen van Ostades to Malerier, Vrooms Landskab, Pieter Claesz' Nature morte, de to sydtyske Portrætter og det lille hollandske Stilleben med Sneglen, Muslingerne og de blaa Anemoner. Det drejer sig kun om meget faa Malerier, hvis Udelukkelse af Samlingen er saa lidet forstaaelig, som Tilfældet f. Eks. er med Sieberechts Interiør og Joseph Vernets to Smaabilleder. Thi der kan næppe være Tvivl om, at Høyen med velberaad Hu har fjærnet Vigilius Erichsens Portræt af Lorenz Spengler og af Catharina II, Pilos Portræt af Drackenberg sammen med saa godt som alle Portrætter af fremmede Kunstnere, der har virket i og for Danmark i det 16de og 17de



Rembrandt: Mandsportræt. Kunstmuseet.
Af Spengler henført til Gowert Flinck, af Høyen til Rembrandt.

Aarhundrede. Høyen, der havde arbejdet med Portrætsamlingen paa Frederiksborg, inden han kom til Galleriet, har sikkert i 1840 haft den Opfattelse, at disse Portrætter snarere burde have deres Plads blandt Portrætterne paa Frederiksborg eller paa Christiansborg Slot end i selve Malerisamlingen.

Berøvede Høyen saaledes end Malerisamlingen nogle enkelte Værdier i de Billeder, han borttog fra Galleriet, gav han fuld Er-

Rembrandt: Dameportræt. Kunstmuseet.
Indført i Galleriet af Høyen fra Frederiksborg i 1840.

statning gennem de Malerier, han indførte i Samlingen. Blandt disse var jo Rembrandts Dameportræt, Willem Kalfs Kinesiske Porcelænskumme, Jacob Ruisdaels Vejen forbi Egekrattet, Everdingens Elven i Granskoven og Willem van Aelsts Frokostbord. Forøvrigt tyder alt paa, at Høyen ogsaa her har handlet efter en bestemt Plan. De Billeder, han inddrog fra Frederiksborg og Fredensborg, synes nemlig paa faa Undtagelser nær enten, som Tilfældet er med Wijcks Interiør med Moder og Datter, Ruisdaels Vejen forbi Egekrattet,

Kalfs Nature morte, van der Neers Ildebrandsbillede og Dirk van Delens Conversation, at være optagne i Samlingen i direkte Udveksling med de Malerier af disse Kunstnere, Høyen havde fjærnet, eller som Verburghs(?) Negerlystighed i Surinam og van der Aelsts Stilleben til Erstatning for Billeder af tilsvarende Emner, der var borttagne. Eller Malerierne blev indlemmet i Galleriet, fordi de var Modstykker til Billeder, som allerede forud fandtes i Samlingen, hvilket saaledes gælder Berchems Skimmelen røres, Jan Lootens Udsigt fra en Bjærgvej, Egbert van Heemskercks Dans i Krostuen og vel ogsaa Rembrandts Dameportræt. Kun meget faa Kunstnere: Everdingen, Herman Saeftleven og Jan Blanckerhof har faaet en virkelig talmæssig Forøgelse af deres Repræsentation i Galleriet.

Har Eftertiden i det Hele og Store givet Høyen Ret i hans Reduktion af Galleriet og i Hovedsagen billiget den Værdsættelse af Malerisamlingen, som han fastslog ved sin Ordning, kan det dog ikke undre, at hans Revision mødte Modstand i hans Samtid. Det var en radikal Kur, Høyen havde ladet Samlingen gennemgaa, og det er forstaaeligt, at kun faa fattede dens Berettigelse og var i Stand til at indse, at her ikke var Tale om en Forringelse af Galleriet. Men der var èn, der fuldtud forstod dette, og det er vel mere end tvivlsomt, om Høyen i det hele taget havde evnet at gennemføre sin Omordning af Samlingen, hvis han ikke havde haft denne Mand ved sin Side som Støtte og Raadgiver. Denne Mand var Karl Friedrich von Rumohr.

I sin Biografi af Høyen omtaler Ussing Rumohr som den, hvem Christian VIII anmodede »om underhaanden at undersøge, hvad det var, Høyen havde gjort«, da Klagerne over Høyens Revision af Samlingen var kommet ham for Øre. Det fremstilles, som om Rumohr mødte op i det færdigt omordnede Galleri og gav Høyen sin Tilslutning med Ordene: »Det er dristigt, men det er godt gjort; De har bragt en fortræffelig Samling ud af det.« Rumohr staar her som den »prøvende, mistænkelige Kritiker«, der ganske vist giver Høyen sin Tilslutning til det fuldførte Arbejde, men hvem intet af selve Initiativet til Forandringen tilkommer. Men dette er ikke i Overensstemmelse med Virkeligheden. Rumohrs Stilling til Omordningen var en ganske anden, og det er vist et stort Spørgsmaal, om ikke meget af Initiativet og mange af de afgørende Ideer i mindst lige saa høj Grad skyldes ham som Høyen.

Blandt Aktstykkerne i Kunstmuseets Brevsamling findes Koncepten til en Skrivelse fra Rumohr til Christian VIII. Koncepten, der har hele den officielle Skrivelses Form, er affattet paa Tysk med Rumohrs egen Haand. Den er Forarbejdet til et »Pro memoria« »unterthänigst eingereicht von Rumohr« til Sr. Königlichen Hoheit, Christian Frederic, Prinzen von Dänemark, og er dateret Copenhagen den 5ten Oct. 1839. Koncepten er med andre Ord skrevet over et kvart Aar tidligere end Høyens ovenfor omtalte Udkast til Galleriets Ansøgning om Malerisamlingens Istandsættelse og Omordning.

Rumohrs Skrivelse, hvis Titel er: »Ueber die Zugänglichkeit und Aufstellung der Königlichen Bildersamlung«, er inddelt i tre Paragraffer. I den første af disse »Die Localität betreffend« skriver Rumohr:

Ueberall, wo bey lebhaftem Andrang ein einziger Zugang vorhanden ist, der zugleich zum ein und ausgehn benutzt werden muss, entstehen viele eigenthümliche Bedrängnisse und Hemmungen. Besonders fühlbar jedoch macht sich dieser Uebelstand in den öffentlichen Gallerien, wo die Menge unter allen Umständen leicht sich gegenseitig stört und beengt, also nur um so mehr, wenn die zurückströmenden, schon befriedigten Schaulustigen den eintretenden, oder ruhig bey ausgezeichneten Kunstwerken verweilenden in Masse entgegenwallen.

Niemand könnte es nicht aufgefallen seyn, dass bey gegenwärtiger Einrichtung in der Königlichen Bildergallerie ein solcher Uebelstand stattfindet, dem indess sehr leicht dürfte abgeholfen seyn. Denn, sollte es AHöchsten Ortes gefallen, der Gallerieinspection die Benutzung der, am nördlichen Ende der Gallerie schon vorhandenen Flügelthüre zu gestatten, so würde vermöge dieser ein neuer Zugang zur Gallerie gewonnen werden(,) welcher künftig für dem Publico als Eintrittspunct dienen könnte, wie andrerseits der bisherige Zugang zum écouloir oder Ausgangspuncte. Die bezeichnete, gegenwärtig verschlossene Thüre führet zur Seitentreppe der rechten Seite des Schlosses und vermittelst dieser und des mit ihr zusammentreffenden Corridoors im unteren Mezzaninstocke zum Seitenthore neben der Schlosskirche. Dieser Seitenthor eignet sich in jeder Beziehung vortrefflich dem Publicum als Hauptzugang zur Gallerie künftig geöffnet zu werden. Der nächste, schnell sich darbietende Vortheil ist *der*, dass auch an keinem Puncte fernerhin das Publicum mit den königlichen Appartements, oder mit den Zugängen zu denselben in Berührung kommen würde.

Mein unterthänigster Vorschlag wäre demnach: zuerst, dass die bisher verschlossen gehaltene oben bezeichnete Thüre der Gallerieinspection zur Verfügung gestellt und von derselben künftig zum *Eintrittspuncte* in die Gallerie benutzt werde.

ferner, dass der bisherige einzige Zugang künftig nur als Ausgangspunct aus der Gallerie benutzt werde.

endlich, dass die Personen, welche die Gallerie verlassen, vermittelst des

schon erwähnten Corridoors im unteren Mezzanin, mit welchem die bisher benutzte Seitentreppe ebenfalls in Verbindung steht, wiederum zu dem Haupt Zu- und Eingang der Gallerie durch das Seitenthor neben der Schlosskirche zurückkehren, welches demnach eben sowohl zum Hauptzu- als Ausgang dienen würde.

Høyens senere fremsatte Forslag Punkt 2, angaaende Forbedringen af Kommunicationsforholdene i Galleriet, slutter sig som man ser ganske til Rumohrs og det baade i sin Argumentation og i sin Konklusion. Den eneste Forskel, der er imellem de to Forslag, er den, at Høyen i Modsætning til Rumohr bibeholder de gamle Indgangsforhold. Ved den endelige Ordning ændres dette. Den tidligere benyttede Trappeopgang ombyttes med en ny, men Adgangen gennem Hovedporten fastholdes, og medens Rumohr straks fra første Færd har grebet den lykkeligste Løsning ved Bestemmelse af Indgangsdøren til Galleriet, har Høyen, som ovenfor fremhævet, ogsaa ved sit endelige Valg manglet Overblik paa dette Punkt.

I Paragraf 2 behandler Rumohr Spørgsmaalet »Aufstellung der Gemälde im ganzen angesehn«, og hans Ord lyder her saaledes:

Die Verhältnisse der Zimmer, in welchen die Kön. Gallerie aufgestellt ist, ihre grosse Tiefe bey verhältnismässig geringer Höhe erheischen einige Verkehrungen der Art, als sie bereits in vielen Gallerieen gebräuchlich sind, ich verstehe die sogenannten spanischen Wände, an welchen einleuchtend eine grössere Zahl von Gemälden in ein vortheilhafter Licht gebracht werden kann, als an den festen Zimmerwänden selbst. Einige Versuche dieser Art hat bereits Hr Etatsrath Spengler angestellt. Diese sind jedoch in zu kleinem Masstabe angelegt und bringen, bey zu grosser Nähe der Fenster, die dort aufgestellten Bilder in ein zu scharfes und hiedurch auf andere Weise ungünstiges Licht. Die spanischen Wände, wo sie nöthig seyn werden, müssen also von den Fenstern aus wenigstens bis auf zwey drittheile der Zimmerhöhe reichen.

Ein anderer Umstand kommt hier in Betracht: dass gegenwärtig ein grosser Theil der besten Gemälde eben an der Südseite aufgestellt sind, wesshalb denselben das Licht in den Mittagsstunden, in welchen sie vornehmlich besucht werden, äusserst ungünstig ist. Es entstehet daher das Bedürfniss einer allgemeinen Versetzung der besten Gemälde von der südlichen an die nördliche Seite des Locales, oder einer sehr allgemeinen Vertauschung des Platzes.

Wenn diese letzte nur dem Galleriepersonale Behelligung und Mühe machen würde, so dürfte hingegen die Herstellung von spanischen Wänden den öffentlichen Cassen einige Kosten verursachen. Nach der Ansicht von Sachverständigen würde eine vollständige Einrichtung der benöthigten spanischen Wände lauftlich den Aufwand von 1500 bis 1600 Bcothalern (? Bancothalern) veranlassen können. Allein, da man solche auch nach und nach möchte anlegen können, würde diese Ausgabe auf verschiedene Jahre sich vertheilen lassen.

Ogsaa her følger Høyens Forslag Punkt 3 nøjagtig Rumohrs, og ved Galleriets Omordning bliver saavel Anvendelsen af spanske Vægge som Hensynet til den roligere Belysning i Rummene ud mod Slotspladsen afgørende for Anbringelsen af Samlingens Malerier.

De øvrige Punkter i Høyens Forslag til Galleriets Omændring angaar udelukkende »Værelsernes Decoration«: Panelerne, Betrækket paa Væggene, Loftets Udsmykning (Punkt 4), og den »Fornødne Udvidelse«, der skal opnaas ved Kopierstuens Anvendelse til Udstillingssal og ved Overladelsen af to af Slottets Nordværelser til Magasinrum (Punkt 1). Med disse Enkeltheder, der ikke berører selve Princippet for Galleriets Omordning, har Rumohr ikke beskæftiget sig. Den sidste Paragraf i hans Skrivelse tager et langt fundamentalere Spørgsmaal op til Behandling, idet den, som Overskriften siger, drejer sig om: »Aufstellung im einzelnen angesehn, oder Auswahl und Hervorhebung des Vortrefflichen über das Geringere«. Herom skriver Rumohr som Afslutning paa sit Forslag:

Gegenwärtig hängen viele treffliche Gemälde bald in dunklen Ecken, bald in zu grosser Höhe, einige wohl auch zu niedrig. Selbst der verstorbene Etatsrath Spengler betrachtete deren Aufstellung nur als provisorisch und vielfältiger Aenderung bedürftig, wesshalb das Vorgefundene ihm nicht eigentlich zum Tadel gereichen kann. Auf der anderen Seite haben manche notorische Copieen und andre geringere Werke ihre Stelle in der Gallerie gefunden, welchen(?) den Eindruck unschätzbarer Meisterwerke nicht selten schwächen.

Vermöge der vorgeschlagenen Einrichtung von spanischen Wänden würde man so viel Raum gewinnen, als nöthig wäre, die Hauptwerke sowohl unter sich, als besonders von den geringeren zu trennen, theils sie ganz zu isoliren, theils mindestens sie nicht zu dicht an einander zu drängen.

Z. B. würde ein Bild, wie jenes treffliche aus Raphaels Schule, das für Giulio Romano gilt und jedenfalls ein Hauptwerk aus der grössten neueren Kunstepoche ist, nur mit wenigen ihm sehr analogen an dieselbe Wand zubringen seyn.

Dasselbe würde von den Hauptwerken des Joh. Both, A. van Everdingen, oder des Dubbels und andere gelten sollen, denen man nur solches bey ordnen dürfte, das ihren Eindruck auf keine Weise stören könnte, auch ihnen nach allen Seiten etwas freyen Raum lassen.

Wie denn endlich Copieen, oder ganz schwache und manierte Malereyen bald an weniger beleuchtete Wände zu bringen, bald auch wohl ganz zu entfernen wären, ist ohne specielle Angabe der Stücke nicht wohl zu erörtern, wesshalb ich über diesen Gegenstand, so wichtig es mir zu seyn scheint, keine weitere Aeusserung mir gestatte.

I denne Paragraf, der altsaa har foreligget længe før Omordningen af Galleriet fandt Sted, har Rumohr givet hele Grundlaget

for den Revision af den Spenglerske Samling, Høyen senere gennemførte. Man finder her alle de Retningslinjer, Høyen følger. Man har hos Rumohr Planen til Reduktionen af Billedernes Antal ved Fjærnelsen af Kopierne samt de svage og maniererede Arbejder. Man har Planen til den mere spredte Ophængning, for at Samlingens Hovedværker kunde opnaa deres fulde Virkning uden at svækkes af de omgivende ringe Malerier. Og man har Planen til Anbringelsen af faa analoge Værker paa samme Væg som afsluttede Smaagrupper i de enkelte Sale. Princippet for Høyens Udvalg og for hans Fordeling af de udvalgte Billeder i Samlingens Udstillingsrum, saaledes som man ovenfor har lært det at kende, falder i et og alt i Traad med de Raad, Rumohr har fremsat i denne Paragraf af sit Forslag. Den Omstændighed, at Koncepten til Rumohrs Skrivelse findes blandt Kunstmuseets Papirer, tyder jo endvidere afgjort paa, at hans Planer ikke er blevet til udenom Museet men har været Høyen fuldtud bekendt.

Gør man sig det endvidere klart, hvilken fremtrædende Stilling Rumohr har indtaget herhjemme, og hvor nært hans Forhold har været til Christian VIII, forstaar man, hvad hans Indsats i saa Henseende overhovedet har betydet. Ussings Bemærkning i hans Høyen Biografi, at Rumohrs »ansete litterære Navn havde givet ham en høj Stjerne hos Kongen«, er nemlig kun et svagt Udtryk for den Rolle, han har spillet i det hjemlige Kunstliv. Rumohr, der jo var dansk Undersaat, havde tilbragt flere Maaneder som Cicerone for Christian VIII under dennes Ophold i Rom som Kronprins, har staaet i skriftlig Forbindelse med ham fra 1820 indtil sin Død i 1843 og har i Tiden fra Midten af September til Udgangen af December 1839 skrevet til Prinsen mindst en Gang om Maaneden. Ved sit første Besøg i København i 1826 blev han udnævnt til Æresmedlem af Kunstakademiet, og under sit Ophold tog han, selv en ivrig Samler af Kobberstik, Initiativet til den Udskillelse af den store og værdifulde Samling Stik fra det kgl. Bibliotek, der i 1835 førte til Oprettelsen af den selvstændige »kgl. Kobberstiksamling«. I den Kommission, der i Aarene 1831—34 samlede de enkelte Stik sammen et for et fra de Bøger paa Biblioteket, hvor de bortgemte og halvforglemte havde siddet indklistrede, var han den ledende Aand, der værdsatte de enkelte Blade og beskrev dem, Thiele den nænsomme Haand, der med aldrig trættet Taalmod satte dem i Frihed. Oprettelsen af Kobberstiksamlingen som en selvstændig

Institution var i Virkeligheden Rumohrs Værk, og den Kammerherretitel, han modtog i 1834, maa sikkert ses som en direkte Paaskønnelse af hans Arbejde paa dette Punkt.

Tager man dernæst i Betragtning, at Rumohr i 1829 havde deltaget som Sagkyndig ved Ordningen af Berliner Museets Kunstsamlinger, og at han i 1841 kaldtes til København for sammen med Madvig og Kieler Professoren Ohlhausen at tiltræde en Kommission angaaende Haandskriftsamlingen i det kgl. Bibliotek, kan der, efter at man har gjort sig bekendt med hans ovenfor gengivne »Pro memoria«, næppe være Tvivl om, at den sjældne Udmærkelse, han modtog i 1840 ved samtidig at blive udnævnt til Kommandør af Dannebrog og Æresdoktor ved Kiels Universitet, er en direkte Belønning for hans Indsats ved Omordningen af Malerisamlingen, der jo netop blev gennemført dette Aar.

Overfor den kgl. Malerisamling har Rumohr ikke alene indtaget Pladsen som Foregangsmand i den lange Række af private Velgørere, der igennem Tiderne ved deres rige Gaver til Galleriet saa afgørende har bidraget til Samlingens Vækst og Trivsel, — endda i højere Grad end tidligere antaget (saaledes er f. Eks. de Malerier af Abildgaard, der kom til Museet i 1849, ikke skænkede Samlingen men købte af Arvingerne efter Abildgaards Enke). Karl Friedrich von Rumohr har været andet og mere for Galleriet. Det er hans Planer, saaledes som han har udviklet dem i sit »Pro memoria«, der har dannet Grundlaget for Malerisamlingens Omordning, og han er den, hvem det i første Linie skyldes, at Høyen overhovedet har været i Stand til at gennemføre denne delvis mod Thomsens Ønsker.

Et andet Spørgsmaal er det, om Rumohr ved Omordningen og Revisionen af Galleriet har været den egentlige Leder i samme Forstand, som han havde været det ved Kobberstiksamlingens Oprettelse. Eller om Forholdet ikke snarere har været det, at det er Rumohr, der har fremsat Planerne for Omordningen, medens det er Høyen, der i Enkelthederne har ført dem ud i Livet. Ser man paa Resultatet af Revisionen, som man ovenfor har lært det at kende ved Gennemgangen af Galleriet, synes meget at tyde paa, at det sidste har været Tilfældet.

Hvad man end vil mene om det Spenglerske Galleri, er det i hvert Fald givet, at det paa Trods af sit pauvre Udstyr, sit videnskabelige Tilsnit og sit blandede Indhold har ejet ikke saa lidt af den kunstneriske Festivitas og den dekorative Holdning, der hører

det 18de Aarhundredes Kunstsamlinger til. Ved Revisionen forsvandt dette. Forandringen af Malerisamlingen i 1840 var i lige saa ringe Grad en Sejr for Skønheden som den videnskabelige Tilrettelægning af Museerne i Løbet af det 19de Aarhundrede i det hele taget har været det. Nu var Rumohr ganske vist paa mange Punkter i sine Studier Forløber for den specialiserede Kunstforskning fra det 19de Aarhundredes Midte. Men samtidig var der i hele hans Følemaade, som denne lagde sig for Dagen i hans Rejser, hans alsidige Interesser og Ungkarlelivet paa hans Gods med teoretiske og praktiske Studier over Kogekunst, som han udgav under sin Koks Navn, saa meget af »der geistreiche Dilettant« fra 18de Aarhundredes Slutning med dennes kræsne og kunstnerisk forfinede Smag, at man har vanskelig ved at tro, at han saa fuldstændig skulde have banlyst det 18de Aarhundredes Aand fra Museet, hvis selve Omordningen havde været hans Værk.

Var Omordningen imidlertid end ikke en Sejr for Skønheden, var den en Sejr for Sandheden, der med et Slag bragte den kgl. Malerisamling op paa Højde med de videnskabelig bedst ordnede Gallerier og blev af grundlæggende Betydning for Samlingens hele Udvikling og afgørende for dens Fremtid. Og var det end ikke Rumohr, der ledede Revisionen og prægede dens Enkeltheder, var Planen for hele Omordningen hans store og betydningsfulde Indsats. Det er ikke alene Kobberstiksamlingen, der staar i Gæld til Rumohr. Hans Navn maa ogsaa nævnes sammen med Høyens, naar Talen er om Galleriet, og han bør altid mindes med Taknemlighed af Malerisamlingens Venner.

PETER HERTZ

MARIE GLORIA

EN KRETENSISK IKON FRÅN 1500-TALET

Under år 1925 har »Statens Museum for Kunst« i København gjort ett märkligt förvärv av icke mindre än 6 gamla grekiska ikoner, vilka genom sin konstnärliga kvalitet, sin ålder och sina motiv göra denna samling av målade kultbilder ur den ortodoxa kyrkans trosvärld till en ikonsamling av hög rang.

Samtliga ikoner stamma ur en dansk privatmans samling, ehuru de närmast förvärvats till museet — från Sverige. Hr Halvor Bagge, vilken är samlingens skapare, är danskfödd men har med korta mellanperioder varit bosatt i Grekland sedan 1890-talets slut och där anlitats som konstnärlig assistent och tecknare vid flera av de stora arkeologiska utgrävningar, som fransmän, engelsmän och amerikaner utfört på Kreta, i Sparta, i Delphi, m. fl. orter. Under denna sin Greklandsvistelse började Hr Bagge intressera sig för gamla ikoner och lyckades småningom hopbringa ett 100-tal dylika, vilka hemfördes till Danmark år 1917 och där utställdes i København, sedermera också i Kristiania (Oslo), Göteborg, Lund och Stockholm. Efter utställningen i Lund år 1918 inköpte Hovrättsnotarien Gunnar Swenson, Malmö, de sex ikoner, som nu efter hans död förvärvats av det danska statsmuseet. Risken för att dessa värdefulla konstverk skulle eventuellt åter skingras är alltså nu, glädjande nog, utesluten.

En av de märkligaste bilderna i samlingen är den, vilken här nedan skall behandlas. Museets fem övriga ikoner torde komma att skildras i en följande årsskrift.

I en strålande sol och med månen under sina fötter sitter på en tronstol Heliga Guds Moder med Sonen på sitt knä. Över dem svävar Guds Ande. Tre koncentriska kretsar med änglar, lovpri-

sande kvinnor och planetariska symboler omgiva denna mittgrupp. Därutanför ses bilder av Adam och Eva samt av Gud Fader; dessutom stora skaror av fromma män och kvinnor, vilka vandra fram mot ett himmelshögt torn och en till detta ledande ström. Kring denna symboliska glorifiering av Jungfru Maria återgivas 12 scener ur Jesu liv jämte en inledande och en avslutande bild ur madonnans historia, nämligen hennes bebådelse och död.

Ikonens huvudfärger: klarrött, brunt, olivgrönt, svart och guld.

Detaljbeskrivning: I den innersta cirkeln sitter Jungfru Maria med månskäran under sina fötter. Av tronstolen ser man endast den ståtliga gyllne dorsalen, mjukt utåtböjd i sin övre del och försedd med en treklöverformad, svart baldakin, vilken synes delvis uppbäras av band eller stavar, som nå upp til den mellersta änglazonen. Ett gyllne krönstycke på baldakinen eller dorsalen omges av klarröd färg (cinnober). Denna färg fyller även nedre delen av cirkelfältet, nämligen på ömse sidor om Mariafiguren. Här är det röda genomskimrat av gyllne änglavingar.

Jungfru Maria sitter en face med händerna utåtsträckta åt sidorna, varigenom den över bröstet sammanfästade rödbruna manteln öppnas och det på moderns knä sittande Jesusbarnet kommer till synes. Hennes vänstra hand visar innersidan med tummen uppåt, den högra yttersidan med tummen nedåt. Kring huvudet bär hon dok i samma färg som manteln. Denna är i rika veck lagd över madonnans vänstra knä, på vilket Jesusbarnet sitter i trekvartsprofil, välsignande med sin högra hand och hållande en bokrulle med den vänstra. Jesus är klädd i gyllne dalmatika med en guldstreckad, klarröd mantel över vänstra axeln och benen. Maria bär under sin mantel en gyllne tunika, vilket gör, att Jesus genom sin egen gyllne dräkt icke blir så lätt urskiljbar. Både han och Maria hava gyllne gloria. Karnationen hos både varmt grågrön.

Från denna inre krets skjuta strålknippen radiellt ut över närmast yttre krets, ömsom röda, olivgröna eller gula, alla guldstreckade. Mellan dessa strålknippen är kretsen uppdelad i två sfärer, en inre med ett av två korslagda streck tecknat guldmönster mot svart botten, en yttre med änglahuvud på olivgrågrön grund. Ovanför Maria äro kretsens båda sfärer avbrutna av ett guldstreckat fält, vilket omfattas av två stavar, som skjuta upp även över närmast yttre krets och där omsluta ett svart fält under en gyllne båge, en kupol. I det svarta fältet en duva, Den Helige Ande.

Den mellersta kretsen är delad i en övre och en nedre hälvt. Den förra visar på ömse sidor om duvan under kupolen halvfigurer av änglar, 5 på varje sida, alla med mörkt hår och glorior samt med guldstreckade, omväxlande röda och svarta vingar och likaså omväxlande dräkter i rött, grönt och gult. Kretsens nedre hälvt upptages av kvinnor, längst ned — under Marie fötter — 8 kvinnor i helfigur, vilka vända sig åt olika håll och äro klädda i omväxlande röd, gul eller grön överdräkt med dito varierade underdräkter. Dessa figurer sträcka sig över både den mellersta och den inre kretsen, så att deras huvuden nå den innersta cirkeln. Deras dräkt, som f. ö. bäres av alla kvinnor å denna ikons mittre del, utgöres av en fotslång kjol eller underklädning, framtill försedd med några parallela veck. Över den en vid, i halsen runt urringad överklädning, vilken framtill räcker till knäna men baktill går långt ned i en snibb. Om dräkten är gördlad, kan ej iakttagas, i varje fall synas några närmast änglarnas halvdel stående krönta kvinnor bära den utan skärp och rakhängande, hos andra märkes en insvängning i midjan. Ärmarna äro halvkorta och vida nedtill, — i ett fall dock långa och smala, men överallt äro halslinningar, ärmöppningar och dräktens nedre linje kantade med en bred, gyllne bård. Till denna dräkts datering återkommes nedan.

Till vänster om den nämnda gruppen på 8 kvinnor stå 4 andra, sedda mer i halvfigur; än längre åt vänster 2 i helfigur sedda, krönta kvinnor. På den högra sidan respektive 3 halvfigurer och 2 i helfigur, de senare krönta.

Den tredje och yttre kretsen är, liksom den mellersta, delad i en övre och en nedre hälvt. Överst — ovanför duvan — står en face med utbredda armar en ängel i röd, över bröstet hopfästad mantel samt olivgrön underdräkt. Vingarna äro mattbruna och guldstreckade. På varje sida om honom, och liksom denne med gloria och i halvfigur, stå 6 änglar i omväxlande röda, bruna, olivgröna och guldgula färger; den nedersta ängeln till vänster bär en kort stav?, varå synes vara fästad en liten, mångkantig monogramsköld med ett X. Änglar bruka ofta i gammalkristen och byzantinsk konst avbildas bärande ett klot eller en cirkel, varå tecknats Guds sigill (signaculum Dei), d. v. s. X, eller ock Jesu monogram IC XC[1]. Den nedersta ängeln på högra sidan i här skildrade krets bär också ett föremål

[1] Das Handbuch d. Malerei vom Berge Athos, übers. von G. Schäfer, Trier 1855, s. 101. Citeras här: Målarboken från Athos.

med tecknet X samt en skriftrulle, och vid närmre granskning av änglarna i såväl den yttre som den mellersta kretsen synas flera av dem bära en skiva med samma heliga X. Nästan alla änglavingar äro brunvioletta och guldstreckade.

I kretsens andra hälvt äro Zodiakens 12 tecken symboliskt framställda, några endast inom en mandelformig oval, andra åkande i en char. Från vänster synas de i följd nedåt vara: Jungfrun, Vågen (kvinna i en char? med en våg), Kräftan, Tvillingarna (kvinna i char med två barn; framför barnen synes ännu en liten person, hållande ett band över huvudet), Skorpionen, Stenbocken (man i char, dragen av två bockar?, här snarast hästliknande djur), Väduren?, Vattumannen (spjutbeväpnad man dragen i char av två svanar?) samt till höger nedifrån uppåt: Oxen? (kvinna i char dragen av tre oxar?; de likna eljest hästar), Lejonet, Skytten (spjutkastande man sittande i en char) samt Fiskarna. Någon inbördes ordning mellan djurkretstecknen synes ej råda. Alla dessa figurer och tecken äro hållna i huvudsakligast röda och bruna toner mot en gulvit bakgrund. Som avslutning på Zodiakens sista bild till höger i den yttersta kretsen följer en grupp på 6 kvinnor, två synliga i helfigur, av de övriga blott huvudena. Även dessa kvinnor äro klädda i den redan förut beskrivna kvinnodräkten.

I djurkretsen skjuter underifrån upp den röda kupolen av en fem våningar hög, gul tornbyggnad, mot vilken från båda sidor en mängd furstliga personer, biskopar, präster samt andra fromma män och kvinnor röra sig. Bakom, d. v. s. ovanför dem, stå andra skaror av tillbedjande människor, varje grupp anförd av tvenne resliga präster i svarta hättor, vilkas över axlarna och ryggen fallande del slutar i rundade uddar. En liknande runduddning av en med kapuschong kombinerad halskrage ses å en figurmålning från omkr. 1375 i Örslev kyrka, Själland[1]. Tornbyggnaden skall möjligen föreställa »Babels torn«, såsom Hr Bagge angivit i sina utställningskataloger, eller också blott vara en symbol för Kyrkan, förmedlaren mellan jord och himmel, kanske också symbolisera den Heliga Jungfrun själv och därmed hennes okränkbara renhet.[2] Vid byggnadens fot rinner en bred flod fram, som i sin tur bildar

[1] H. Olrik, Riddarväsen och korstågskultur, fig. 55 (i Världskulturen, Bd. IV, 1905. — Jfr. också det betydelsefulla fyndet i en grönländsk kyrkogård av kapuschonger med halskragar från samma århundrade; beskrivet av P. Nørlund, Buried norsemen at Herjolfsnes (i Meddelelser om Grønland, Bd. LXVII, 1924, s. 168—177).

[2] Y. Hirn, Det heliga skrinet, Sthlm. 1909, s. 425.

mittpunkt för från höger och vänster kommande människoskaror. Tornbyggnaden reser sig från en hög trappstegsbas lådvis uppåt, varvid varje övre del blir mindre än närmast nedre. Man kan tydligt urskilja pilastrar och huvudgesimser samt i hörnen voluter, vilka förbinda våningarna med varandra. Utan intryck från Italien bör knappast en dylik byggnadstyp ha kommit in i det grekiska ikonmåleriet, den bör alltså datera målningen rätt sent, till åtminstone 1500-talets början eller förra hälvt.[1]

Någon detaljerad färgbeskrivning av alla de heliga män och kvinnor, som i ikonens nedre del uppträda på ömse sidor om tornet och strömmen, låter sig icke här giva; de framträda alla — på sidorna om tornet — mot en ljusgrön fond, alla ansikten och händer äro olivgröna, dräkterna variera i rödbrunt, cinnoberrött, olivgrönt, gulvitt, något krapplack, guld och svart. Bland de personer, som här tåga fram, märkas till vänster en rad präster i omoforion (biskopsband) och rikt kors-ornerade, röda och gula mantlar, ävenså en furstinna i röd, guldstickad mantel över mörkbrun underdräkt samt en gitarrspelande konung eller kejsare i gul mantel över guldbrämad, röd underdräkt, den sistnämnde troligen konung David.

Under dessa vandrande skarors fötter ett smalt, gulvitt parti, vari urskiljas konturerna av en mängd byggnader med röda tak. Under dessa hus följa processioner av män och kvinnor fram mot floden. Bland dem lägga vi särskilt märke till följande figur till vänster: en munk sittande en face med snett uppåtriktat ansikte och händerna lyftade i orantställning samt vid hans fötter dels en olivgrön djävulsfigur(?), dels ännu en eller två småfigurer. Munken bär krapplackröd, guldstickad mantel över en olivgrön underdräkt. Längst framme i samma rad står en man i krapplackröd mantel, brungul dalmatika och med en skriftrulle i händerna. På den andra sidan strömmen märkas en präst med en liten Marieikon i famnen och tre furstinnor med guldkronor, guldskor och dyrbara dräkter. Sist i raden en kvinna i djupbrun mantel, vilken dragits över huvudet som dok, — s. k. maforion. Alla dessa personer i den nedre raden stå mot en mörkbrun bakgrund.

Gå vi över åskådarmassorna uppåt på sidorna om änglasfärerna, synes till vänster i en spetsbågig, röd, mandorleliknande dörröppning mot guldstrålar Gud Fader i gloria, gul mantel och med gyllne

[1] L. B. Albertis fasad till S. Maria Novella i Florens var färdig 1470. Den har både pilastrar och våningsförbindande voluter. Jfr. också dômen i Turin, 1492—98 (A. Springer, Handb. d. Kunstgesch., III, 8. Aufl., 1908, fig. 48 och 62.

korsklot. Han höjer varnande och pekande sin vänstra hand, och strax ovanför honom sker Adams och Evas utdrivande ur paradiset genom ängeln Gabriel, som har röda vingar, halvkorta, röda strumpor och en till knäna gående röd tunika med korta, vida ärmar. Över tunikan bär han vid höften ett pansar, likaså vid axlarna. Han är tecknad i en ganska egendomlig ställning. Det högra benet är framskjutet, det vänstra något bakåtställt, så att foten kommer in i Gud Faders aureol. Detta har konstnären tydligen sedan velat ändra och målat in en ny fot strax bakom det högra benet, varigenom det nya vänstra blivit förkrympt. Med höger framsträckt hand griper han i Adams axel; den vänstra svärdhållande handen är helt bakåtsträckt, medan huvudet är sett nästan en face. Den vänstra vingen slår upp mot skyn, den andra bakåt och nedåt. Adam och Eva bära bruna bladgördlar men äro eljest nakna, och alltså, enligt här använd karnationsfärg, helt olivgröna. De avteckna sig mot en skarpgul fond. Högre upp en rad mörkbruna träd samt byggnader med röda kupoler och tak. På den högra sidan finnas liknande byggnader och träd samt Adam och Eva sittande bredvid varandra med ena handen för bröstet och klädda i vida, mörkbruna höftgördlar. Över dem stå deras namn med grekiska bokstäver. Det realistiska återgivandet av Adam och Eva i de båda scenerna för tanken på Masaccios fresk »Utdrivandet ur paradiset« (före 1428) och på Michelangelos behandling av samma motiv (1508—12), och man förstår, att ikonmålaren även i denna detalj rönt inflytande från italienskt måleri.

Överst i mitten mellan de nämnda byggnaderna i denna halvrunda krets är framställt ett altarbord med bok, patén och kalk såsom en symbol för Guds närvaro[1]. Vid bordets bakre kant reser sig en svart tavla, varå ses en målning, föreställande Kristus på korset mellan Jungfru Maria och Johannes. Över altarbordet en kupolbyggnad, vilken med de övriga byggnaderna skall symbolisera det himmelska Jerusalem.

Ikonens inre, härmed beskrivna parti är nedtill rakt avslutat men upptill halvcirkelformat. Närmast utanför detta inre parti finns

[1] N. Pokrovskij, Očerki pamjatnikov christianskoj ikonografij i iskusstva, S. Peterburg 1900, kap. XI, kallar en dylik altarbordsgrupp för »etimasía«, men hetimasien framställes eljest som en av två ärkeänglar vaktad tronstol, varå ses en mantel, en bok, ett kors samt ett spjut och en stav med den ättikfyllda svampen, — »tronen, som väntar Kristi återkomst«. Jfr. Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, fig. 317, samt O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford 1911, s. 666.

ett brett, rött bälte, bestrött med guldstjärnor; också detta bälte följer ikonens rundning. I de förgyllda svicklarna på ömse sidor i den rätvinkliga omfattningen stå röda inskrifter mellan inristade linjer; fem inskriftsrader kunna urskiljas till vänster, fyra till höger. Inskriften är dock nu till större delen utplånad.

Marie glorie-framställningen omges av 12 scener ur Jesu liv samt av en inledande och en avslutande bild ur Jungfru Marie historia. På sidorna äro bilderna av stående rektangelform, upptill och nedtill kvadratiska. Fördelningen framgår av följande schema:

1. Bebådelsen (*εὐαγγελισμός*). Framför en rödbrun, guldstickad bänk, varå ligger en ljusröd, »byzantinsk« dyna, står till höger Jungfru Maria med en trådhärva i sin vänstra hand. Om den lyftade högra lindar hon en guldtråd. Denna hand visar flatan och avtecknar sig som silhuett mot bakgrunden. Maria står med röda skor på en klargrön matta. Underklädnaden är gul, manteln krapplackröd med svarta veckskuggor. Manteln är dragen upp över det lutade huvudet som ett dok (maforion). Den högra armen är liksom insnörd i manteln, ur vilken handen sticker upp. Genom den vänstra handens lyftning följer manteln med och blottar underdräkten. Golvet är svart. Från vänster kommer med stort, knäande steg en ängel, bärande röd mantel över guldstickad, gul tunika. Manteln bäres så, att ängelns lyftade, välsignande högra hand är fri. Kring överärmen synes ett broderat eller guldstickat band, sådant som ärkeänglar och andra högtstående änglar bruka bära[1]. Ett liknande band bära de byzantiska kejsarne å vardera överärmen[2], och denna om förnämitet vittnande dräkt-

[1] Ärmbandet bäres särskilt av Bebådelsens ärkeängel Gabriel, vidare av »ängeln vid graven«, förkunnelseängeln vid Jesu födelse, någon av de tre änglarna i »den gammaltestamentliga treenigheten«. Man kan iakttaga det redan på 800- eller 900-talet, t. ex. å en guldplakett i Louvren (C. Bayet, L'art byzantin, Paris, 3. Édit. 1904, fig. 70) å mosaiker från 1000-talet (Grabar, Istoria russkavo iskusstva, T. VI, Moskva 1913, fig. s. 112, 114), men framför allt under 1300- och 1400-talen (G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Evangile aux XIV, XV et XVI siècles, Paris 1916, fig. 16, 18, 23, 28, O. Wulff-M. Alpatoff, Denkmäler der Ikonenmalerei, Hellerau 1925, fig. 45, 52 och 53, Grabar VI, fig. s. 18 och s. 232, Dalton, a. a., fig. 415, Russkaja ikona, I, S. Peterburg, 1914, fig. s. 71, m. fl.) och naturligtvis än senare. Ärmbandet synes ha utvecklats ur kantbården på en tunikas halvkorta ärmar och sedan överflyttats även på den långa ärmen.

[2] Se bilden av de byzantinska kejsarne John och Alexius Comnenus i en evangeliehandskrift från 1128 i Vatikanen (Dalton, a. a., fig. 262).

detalj överflyttades på Kristus[1], ärkeänglarne[2], någon gång också på apostlarne.

I sin vänstra hand håller ängeln en enkel stav: Vingarna äro mörkröda, guldstickade, Fötterna synas vara bara eller bära kanske sandaler. Både Maria och ängeln hava guldband på ömse sidor om huvudet, sådant som kan iakttagas i änglaframställningar redan från det första årtusendet e. Kr. Redan på 500-talet är bebådelseängeln försedd med en hårbinda, en *ταινία*[3], och i Louvremuseets guldplakett från 800—900-talet av de heliga kvinnorna vid Jesu grav bär ängeln tydliga fladdrande hårband i nimbusen[4]. Överdrivet stiliserade sådana visa ärkeänglarne i Vår Frälsare kyrkans vid Neredica fresker från 1199[5], och på dylika från än senare tider kunna otaliga exempel givas.

Från övre vänstra hörnet, som skadats, kommer en guldstråle ned emot Marias huvud. Bakgrunden visar en egenartad arkitektur i rött med svarta fönster och dörr-öppningar samt vita omfattnings- och dekorationsränder. Ett upphängt, guldstickat, rött skynke hänger i en rundad dörröppning till en byggnad, vilken synbarligen är en förhall till en bakomvarande större byggnad. Ett egendomligt, zig-zag-brutet galler-fönster visar där, att målaren missförstått ett äldre originals basilikeform och låtit gavelfönstren till huvud- och sidoskepp sammansmälta. Den fantastiska byggnaden, som skall föreställa den basilika, vilken enligt sägnen skall ha byggts på den plats, där Marias hus stått[6], är typisk för den s. k. Paläologtidens konst. Paläologdynastien härskade i Byzans 1261—1453.

[1] Jfr Kristusfiguren å den hel. Nikolaus-ikonen från Lipno, 1292, nu i Novgorods museum (Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 31). Jfr också Grabar VI, pl. vid s. 240, fig. s. 241 och 253. [2] Se — utom i not 1 anförda exempel — även ärkeängeln Uriel å en fresk från 1199 i Vår Frälsares kyrka i Neredica (Nereditsa) vid Novgorod (Grabar VI, s. 143). Han bär där den kejserliga galadräkten. [3] G. Stuhlfauth, Die Engel in der altchristlichen Kunst, Freiburg i B. 1897, s. 69. [4] Bayet, a. a., fig. 70. [5] Grabar VI, a. a., fig. s. 142—143. [6] Millet, Recherches, etc., s. 88.

I bebådelsescener av denna art, där Maria spinner, har det s. k. Proto- eller Jakobusevangeliet givit själva spinnerimotivet. De judiska prästerna önskade nämligen ett nytt förhänge för templet, och bland de tillkallade spinnerskorna var även Maria, som fick scharlakanet och purpurn på sin lott. Under detta arbete mottog hon bebådelsen[1].

2. Jesu födelse (*γέννησις τοῦ Χριστοῦ*). På en röd madrass i bildens mitt halvligger Jungfru Maria, iklädd samma dräkt som i den föregående scenen. Händerna håller hon framför bröstet men ej korslagda. Bakom henne ligger, invecklat i en gyllene linda, det lilla Jesusbarnet i sin krubba. På grund av att bilden skadats är det svårt att urskilja, om lindan vecklats korsvis om barnet eller endast rund-vecklats. Om denna ikonografiska detalj kan tjäna såsom hjälpdatering torde f. ö. vara tvivelaktigt; i varje fall kan frågan här icke närmare behandlas. Jag har endast hos en författare funnit den beaktad[2].

Krubban är placerad i öppningen till en svart grotta; bakom krubban stå oxen och åsnan. Maria ser ej på barnet bredvid sig utan på en grupp nere i bildens högra förgrund, där barnet just skall badas. Med Jesusbarnet i sitt knä sitter där i gul dräkt en kvinna vid ett dopfuntsliknande, gyllne bäcken, vari en rödklädd flicka häller vatten ur en kanna. Barnmorskan prövar vattnets temperatur med sin hand. Denna scen med barnmorskan tvättande det nyfödda barnet, under det att modern åser badhandlingen, återgår på romerska födelseframställningar på sarkofager och i en målning i Titustermerna[3]. Den övertogs av den gammalkristna konsten och blev sedan i den byzantinska officiellt sanktionerad därigenom att Simeon Metafrasten införde motivet i legenden om Kristi födelse. Den är således i byzantinsk konst nästan alltid förknippad med födelsescenen och placerad än till höger, än till vänster i bildens förgrund. En del andra smärre ikonografiska variationer av motivet förekomma visserligen men äro för denna undersökning av ingen betydelse, varför de kunna förbigås. Tvagningsmotivet har naturligtvis fördömts i samband med diskussionerna inom kyrkan om Marias obefläckade avlelse och hennes uphöjelse till »Theo-

[1] Hirn, a. a., s. 195.

[2] R. Müllerheim, Die Wochenstube in der Kunst, Stuttgart 1904, s. 13—15.

[3] O. Sirén, Kristi födelses framställning i konsten (i Nordisk tidskrift 1907, s. 470 ff.) — F. Noack, Die Geburt Christi in der bildenden Kunst bis zur Renaissance, 1894. M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, 1890.

tókos«, gudaföderska, vilket senare officiellt skedde på kyrkomötet i Efesus år 431[1]. Man reagerade mot att den, som avlats och fötts på övernaturligt sätt, skulle behöva tvagas, och det är först i vår tid, som en, om icke godtagbar, så dock förmildrande förklaring av tvagningsaktens införande erhållits, nämligen att man i denna akt bör se en hänsyftning på dopet[2]. Svårare har det varit att förklara, varför detta »dop« utfördes av kvinnor. Samme förklaringsgivare, Grimonard de S. Laurent, har dock antagit, att de tillkallats för att bekräfta den unga moderns orörda jungfruskap. Därmed leds tanken in på ett annat ikonografiskt moment, som ibland — i anslutning till Protoevangeliet — brukat förknippas med Jesu födelsescen, nämligen den på jungfrufödelsen tvivlande israelitiska kvinnan Salome, vars händer förtvinade, då hon i sin klentrogenhet ville mera påtagligt övertyga sig om förhållandet, men som blev helbregda igen genom vidrörandet av Jesusbarnet[3]. Denna kvinna Salome har stundom av sena författare sammanblandats med jordegumman, som först tillkallades av Josef för att hjälpa Maria, och som brukar anses vara den äldre kvinnan i badscenen. Salome har t. o. m. i ikonografiska handböcker[4] förklarats vara identisk med den Salome, som enligt Mark. 15:40 och 16:1 följde Maria Magdalena och Maria Jakobi till Jesu kors och på uppståndelsedagen till graven.

I bildens nedre vänstra hörn står en ljusklädd, gammal herde med sin hund framför den hopsjunkne och över Jesu födelse grubblande Josef. Det är från protoevangeliets berättelse om Josefs vrede över den unga Marias förmenta otrohet under hans bortovaro och om en änglauppenbarelses upplysning rörande denna hans villfarelse, som den grubblande Josefsgubben härrör sig.

Bildens övre hälvt är svårt skadad men bör — enligt gängse byzantinsk kompositionstyp för födelsescenen — hava till vänster framställt de tre vise männen ridande efter stjärnan samt till höger änglabudskapet till herdarna. En herdefigur synes f. ö. till höger.

3. Jesu dop (*βάπτισις*). Denna scen har av kompositionella och väl även symboliska skäl placerats mitt över den stora Marie-gloriebilden; den borde eljest, enligt kronologien, hava följt efter den fjärde scenen.

I en flod, vars stränder zig-zagformigt bukta sig, står Jesus i trekvartsprofil åt vänster med ett kort höftkläde, vänstra handen

[1] Hirn, a. a., s. 179. [2] Hirn, a. a., s. 339. [3] Sirén, a. a., s. 470.
[4] P. Schubring, Hilfsbuch zur Kunstgeschichte, 3. Aufl. 1913, s. 36.

efter sidan, den högra halvt utåtsträckt och med välsignelsetecken mot Johannes. Bukpartiet på Kristusgestalten är på de byzantinska ikonmålarnes vis betonat som en skarptecknad oval. Han står på en rund, röd sten, över vars kant två ormar väsande sticka upp sina huvud. Under stenens framkant kunna möjligen ytterligare två framåtriktade ormar urskiljas. I vattnet simma fiskar. Till vänster i vattnet sitter en nästan utsuddad, naken mansfigur, troligen med en kullstjälpt vattenkruka. Han synes göra en förskräckt åtbörd. Till höger rider i röd, guldstickad dräkt en kvinnlig figur med krona och spira på ett havsodjur bort från Jesus. Bredvid henne ett litet fartyg. Denna kvinnofigur symboliserar havet, den manliga med krukan floden Jordan, och ormarna under Kristi fötter beteckna syndens besegrande av Kristus genom dopet[1]. Genesisorden (kap. 3:15): »Denne skall söndertrampa ditt huvud, och du skall stinga honom i hans häl« samt Psaltarens 74 ps., v. 13—14: »Du klöv havet med din kraft, krossade drakarnas (ormarnas) huvud ovan vattnet« äro den direkta texten till denna bild, och i den grekisk-ryska kyrkans liturgi förekomma verser, som än närmre ansluta sig härtill, såsom: »Kristus lät döpa sig för att söndermala ormarnas huvuden genom vattnet . . . .« »Han krossar de bobyggande ormarnas huvuden — —«, etc. På Athos har man också i det förnämsta klostrets, S. Laura, dopkapell låtit i kupolen framställa Jesu dop med samma symboliska detalj. Denna målning är beskriven i »Målarboken från Athos« (s. 179)[2] och överensstämmer med den här skildrade. Jordan och havet fly också där undan för Kristus. Det sammanhänger med orden i Psaltaren, ps. 114:5: »Varför flydde du undan, o hav? Jordan, varför vände du tillbaka?« Det är Guds uppenbarelse i dopet, som förskräcker dem. Redan på 500-talet, i de ravennatiska mosaikerna, är flodguden Jordan fram-

[1] Jfr N. V. Pokrovskij, Tserkovno-archeologitjeskij museij S.-Peterburgskoj Duchovnoj Akademij, 1909, kap. VII.

[2] Se också J. Strzygowski, Iconographie der Taufe Christi, München 1885, s. 31.

ställd, men där helt fredligt stående eller sittande bredvid Jesus och Johannes och av samma storlek som de. Från 1000-talet blir Jordanfiguren en liten bifigur och flyr förskräckt undan från Jesus, beroende på inflytande från psaltar-illustrationer under närmast föregående århundraden[1]. Målarboken från Athos[2] samt Strzygowski[3] omnämna ett antifonarium från 990—1001, där Jordan uppdelats i sina stavelser Jor och Dan, vilka symbolisera de båda källor, ur vilka Jordan-floden uppstår. Strzygowski har ännu några exempel på denna dubblering av floden och framhåller, att den går tillbaka på judiska skriftställare[4]. Han påvisar också, att Jordans källgudar alltid framställas som gossar. När konstnärerna däremot vilja i dopbilderna symbolisera floden och havet, blir flodguden framställd som en skäggig man (efter antik förebild), havet däremot som en kvinna. Det tidigaste exemplet på denna havssymbols förekomst vid en Kristi dopframställning finnes på en elfenbenspärm i Zürichs antikvariska museum[5]; pärmen torde få dateras till 900- eller 1000-talet. Andra exempel äro från 1200-talet, nämligen ett Paris-evangeliarium[6] och det s. k. Hamiltonpsalteriet[7]. I Paris-evangeliariet sitter »havet« t. o. m. i en roddbåt. I en grekisk psaltare från 800- eller 900-talet (Bibl. Nat., Paris, nr. 139), där egypternas undergång i Röda havet framställes, är Röda havet symboliserat genom en halvnaken kvinna med en åra över axeln[8]. I en serbisk fresk från 1300-t. förra hälvt i Gračanica[9], böjer sig Jordan förskräckt åt sidan, och »havet« — en kvinna, klädd i mössa med fladdrande band — flyr undan på ett stort fiskvidunder. Kristus står f. ö. där, ej på en rund sten utan på två korslagda, röda hällar, under vilka

[1] Strzygowski, a. a., s. 71 och 34.
[2] Målarboken från Athos, s. 179 (Antifonariet är där feldaterat till 9. årh.)
[3] Strzygowski, a. a., s. 46. [4] Strzygowski, a. a., s. 34. [5] Strzygowski, a. a., Pl. X: 3.
[6] Strzygowski, a. a., Pl. V: 2. [7] Strzygowski, a. a., Pl. VII: 4 och 9. [8] Bayet, a. a., fig. 49.
[9] Millet, Recherches, etc., fig. 172. — Jfr också Millet, L'ancien art serbe, Paris 1919, där Nagoričino (= Nagoriča) — kyrkan säges vara byggd 1312—13, Gračanica före 1321.

tvenne dubbelhövdade ormar sticka fram. I Nagoriča, i en samtida serbisk fresk, samt i det athonska Vatopédi-klostrets serbisk-influerade fresk från samma tid äro personifikationerna av Jordanfloden och havet vingade samt på huvudet prydda med kräftklor[1]. I den fordom grekiska staden Trapezus (Trabezón) på Mindre Asiens norra kust, i kyrkan Théosképastos, visar en fresk från 1300-talet Jesu dop, där »havet« bär mössa eller krona, men där detaljerna f. ö. äro svåra att urskilja[2].

Enligt Strzygowski[3] förekommer icke flodguden i den ryska konsten, ej heller denne personifierade Jordan i den nygrekiska, vars centrum var Athosklostren. Rörande Athosmålningarna bör dock detta Strzygowskis uttalande vara tillkommet av misstag, så mycket mer som han själv på annat ställe i samma sitt arbete[4] uttryckligt omnämner hav- och Jordan-gestalterna i de nygrekiska dopframställningarna. Och i Målarboken från Athos har dess ursprunglige utgivare, Didron, s. 179 givit en detaljerad beskrivning av dopfresken i Lauraklostrets dopkapell. Om Jordan och havet heter det där i Schäfers översättning:

»Der Jordan, in Gestalt eines nackten bärtigen Greises, der die Farbe des Wassers hat, flieht, indem er Jesus mit Schrecken anblickt. Der Jordan ist zur Rechten Christi; zu seiner Linken ist das Meer, eine Frau mit der blauen Meeresfarbe. Das Meer ist nackt; es trägt eine grünliche Krone, und es sitzt zwischen zwei grossen rothen Fischen, zwei Seeungeheuern, die es als zwei Pferde ziehen und aus der Gegenwart Jesu wegbringen.«

Brockhaus nämner också i sitt värdefulla arbete, »Die Kunst in den Athosklöstern« (s. 122): »Meer und Jordan sind ständig wiederkehrende Nebenfiguren, die nur bei Platzmangel ausbleiben.« Det torde även vara nog att påpeka t. ex. dopfresken i Dionysiou på Athos, från 1547[5].

På härvarande ikon bär Kristus ett kort ländkläde, vilket just är kännetecknande för den nygrekiska konsten till skillnad från den ryska, som framställer honom naken[6]. Fiskarna i vattnet äro symboliska antydningar om de kommande kristna, vilka skola bliva delaktiga av dopet. Det framgår bl. a. av en miniatyr i ett evangeliarium i Goslar, där en av fiskarna försetts med ett manshuvud[7]. De

[1] Millet, Recherches, etc., fig. 179—180. [2] Millet, Recherches, etc., fig. 137.
[3] Strzygowski, a. a., s. 30 och 71. [4] Strzygowski, a. a., s. 34.
[5] Millet, Recherches, etc., fig. 147. Brockhaus, Die Kunst in den Athosklöstern, Leipzig 1891, s. 135, not 1.
[6] Strzygowski, a. a., s. 30 och 71. [7] Strzygowski, a. a., fig. IV: 4.

troligen äldsta kända framställningarna med fiskar kring Jesu fötter härröra från 900-talets slut och 1000-talets början[1].

På den högra stranden stå fem änglar, de två i främsta ledet bära stora, röda skynken över sina händer. Alla änglar luta sig lätt framåt utom en, som ser upp mot den duva, som antagligen svävat ned över Jesu huvud, men som nu saknas på grund av skador å bildens övre del. Av den grekiska inskrift, som där varit anbragt, kunna endast några bokstäver urskiljas. Ehuru enstaka exempel på tre änglars förekomst kunna påvisas redan från 700—900-talen[2], blir tretalet, såsom Strzygowski framhållit[3], dock vanligt först efter år 1100. Tidigare hade man i allmänhet nöjt sig med två änglar, eller kanske t. o. m. endast en. Att fler än tre änglar förekomma från 1000-talet och senare, har Millet givit några exempel på[4], men tretalet är dock det vanligaste. Då det redan ovan hänvisats till serbiska kyrkor och Athosklostren, har det sitt intresse att konstatera, att de av Millet anförda exemplen på dopbilder med fler än tre änglar just äro från Serbien och Athos.

Å den vänstra stranden i här skildrade dopscen står Johannes Döparen, klädd i en hårig underdräkt och däröver en mörkbrun mantel. Hans vänstra fot är framförställd, båda fötterna eljest i samma plan, den vänstra handen hålles till gest i höfthöjd, medan den högra är framåtsträckt och vilar på Jesu huvud. Även Johannesfiguren är skadad. På samma strand växa ett par små träd med rundbulliga kronor, vid det enas rot sitter en yxa. Denna har symbolisk betydelse och hänsyftar på Johannes Döparens egna ord (Matt. 3:10): »Och redan är yxan satt till roten på träden; därför varder vart och ett träd, som icke bär god frukt, avhugget och kastat i elden.« Denna symbol blir mycket vanlig i de byzantinska framställningarna av Jesu dop. Många exempel därpå från 1000—1300-talen äro att finna i Strzygowskis och Millets citerade arbeten.

4. Jesu frambärande i templet (*ὑπαπαντή*). Framför en rikt guldsirad dubbeldörr står till höger på en 4-kantig pall den gamle, fromme Simeon, vilken genom en uppenbarelse av den Helige Ande förts till templet. Han är klädd i en ljusröd mantel och har på sin mörkare underdräkts vänstra överärm ett sådant värdighetsband, som vi tidigare iakttagit på bebådelseängeln. Simeon bär på sina händer det lilla i gyllne tunika och gul mantel klädda Jesusbarnet,

[1] Strzygowski, a. a., fig. IX: 3 och 5. [2] Millet, Recherches, etc., s. 178.
[3] Strzygowski, a. a., s. 71. [4] Millet, Recherches, etc., s. 178.

vilket ser upp på honom och samtidigt gör välsignelsetecknet med sin högra hand. Enligt Lukas ev. 2:34 var det Simeon, som välsignade Josef och Maria, alltså icke barnet, men målaren har istället följt ordalydelsen i en festsång ur februari månads »menai'on« eller hymncykel[1]. Till vänster om den guldsirade dörren stå Jesu föräldrar, främst Jungfru Maria i en krapplackröd mantel med dito maforion. Över pannan och å axlarna gyllne kors. Underdräkten är gul. Hon sträcker fram sina händer, den högra synes vara höljd av manteln, den vänstra visar innersidan med tummen rätt uppåt. Bakom henne följer Josef i en röd mantel, bärande offergåvorna — ett par vita duvor — på sina mantelhöljda händer. Mellan Maria och Josef står, också rödklädd, profetissan Hanna med en öppen skriftrulle, på vilken ses några grekiska bokstäver. Enligt Lukas ev. 2:36—37 skall hon vid detta tillfälle ha varit en gammal änka på 84 år, på ikonen däremot är hon av ungdomligt utseende. Målarboken från Athos[2] upplyser om inskriften på rullen: »Detta barn har skapat himmel och jord.« Bakom den guldprydda porten ses altaret i templet, på altarbordet en bok. I bakgrunden stå en del byggnader, ornerade med ljusa kantränder på samma sätt som i bebådelsescenen.

5. Jesus uppväcker Lazarus (*ἔγερσις τοῦ Λαζάρου*). I en guldstreckad, gul mantel över krapplackröd dalmatika med gyllne ärmband står Jesus i profil åt höger, välsignande med sin framsträckta, högra hand. I den vänstra håller han en skriftrulle. Bakom honom två (eller flera) apostlar; både de och Kristus äro barfota. Vid Jesu fötter ligga Lazari båda systrar, Maria[3] och Martha, sträckande fram sina mantelhöljda händer. Maria, den närmaste, är klädd i krapplackröd mantel med maforion; Martha, i ljusröd mantel och maforion, reser sig halvt upp. Bakom dem synes en i knäkort tu-

[1] Jfr Brockhaus, a. a., s. 119. [2] Målarboken från Athos, s. 175.

[3] Legenden sammanblandar henne med Maria Magdalena, och både hon och systern Martha samt brodern Lazarus uppges enligt den hava efter Jesu himmelsfärd och Stephani stenande seglat till Marseille, där Lazarus skall ha blivit biskop och sedermera halshuggen. Jfr Der heiligen Leben und Leiden, I, Leipzig 1913, s. 211—212.

nika klädd och åt höger vänd man, synbarligen en man som på Jesu befallning välter bort stenen från graven eller vecklar banden av den som mumie lindade men nu återuppväckta Lazarus. Denna del av bilden har dock försvunnit genom målningens bortfallande. I bakgrunden berg, mellan vars toppar synas i halvfigur några åskådande judar, så som f. ö. beskrives i Målarboken från Athos[1]. Millet har i sitt förut citerade förträffliga arbete[2] beskrivit variationerna av detta ikonografiska motiv: Lazari uppväckande. Enligt hans framställning bruka den skägglöse Thomas och den skäggige Petrus följa närmast efter Kristus. Förhållandet är sannolikt detsamma också här, ehuru apostlarnes ansikten icke kunna så noggrant urskiljas på grund av skada å ikonen. Vill man försöksvis rekonstruera bildens skadade delar, synas den kretensiska skolans fresker på Athos erbjuda de största likheterna[3]. Vi ha nämligen i dem samma kompositionstyp och samma detaljer, som här ovan beskrivits. Enligt dem borde ikonens bild alltså till höger ha framvisat Lazarus stående i sina bindor, vilka en ung, något framåtlutad man vecklar av honom. Denne man vänder dock samtidigt på huvudet mot Kristus. En annan ung man lägger just ned den borttagna gravstenen, halvt dignande under dess tyngd. Bakom åskådarehopen i bakgrunden Bethanias krenelerade stadsmur.

6. Jesu intåg i Jerusalem, även kallat »Palmbärandet« (*βαϊοφόρος*). På en passgående åsna rider Jesus åt höger. Han sitter en face med båda benen åt samma sida av åsnan, klädd i krapplackröd dalmatika samt gul, guldstreckad mantel. Sadeltäcket är rött och guldstickat. Kring huvudet ses en gloria. Han vänder sig om mot en grupp människor — apostlarne. Deras fötter synas långt under åsnans bakben, varigenom apostlarne bli onaturligt långdragna och åsnan synes liksom trampa på dem. Det samma kan dock iakttas på många andra framställningar av samma ämne[4]. Även här följa den skägglöse Thomas och den skäggige Petrus efter mästaren. En liten svartklädd figur lägger ut en röd, guldstickad dräkt framför åsnan. En annan, lika liten, guldklädd figur håller fram något — en kvist — mot åsnan, som böjer huvudet djupt ned efter det. Framför en grågrön stadsport, ovanför vilken synas fyrkantiga torn och tydligt markerad murkrenelering, står en skara männi-

[1] Målarboken från Athos, s. 195. [2] Millet, Recherches, etc., s. 232 ff.

[3] Millet, Recherches, etc., fig. 223—224. Fresker i klostren Dionysiou och Sankt Paul, de förra från 1547, de sistnämnda från 1423. Jfr Brockhaus, a. a., s. 275 och 284.

[4] Millet, Recherches, etc., fig. 244, 249, m. fl.

skor, främst en judisk präst i krapplackröd mantel över röd, nedtill guldbrämad underdräkt samt i gul kapuschong med halskrage. Närmast bakom honom en dokklädd, ung kvinna i guldstickad, klarröd dräkt, bärande ett barn på armen. Bakom Jesus ett brunt berg, vars skrovliga topp markerats genom radvis ställda ⌊⌋-liknande, vita streck. Mot bakgrundens guldgrund avtecknar sig ett träd, i vars brunsvarta, ovala krona en person står med en yxa och hugger av grenar, som kastas ned framför Jesus[1]. Dessa fallande kvistar synas tydligt ovanför åsnans hals. Himlen i guld.

Det är en byzantinsk kompositionstyp, som följts av ikonmålaren. Denna typs särdrag, t. ex. åsnans nedåtböjda huvud, Kristi sidoplacering på åsnan, judarnas uppträdande i förgrunden, etc. återfinnas här. Barnens antal och roll i kompositionen har också reducerats enligt den byzantinska typen. Däremot finnes här intet av den serbiska eller makedonska varianten av denna typ mer än att Kristus vänder sig om mot apostlarne. Det för denna variant eljest typiska draget med två barn, som bredvid varandra och med exakt lika gest breda ut sina kläder framför åsnan, saknas. Ryssarne upptaga just detta motiv i sin konst. På Athos hava under 1400-1500-talen målats en del fresker, vilkas framställningar av Jesu intåg överensstämma med denna ikons. Härvidlag är främst att tänka på Sankt Paul-klostret på Athos[2].

7. Jesus på korset mellan de båda rövarne (*σταύρωσις*). — Mellan två snett emot varandra resta kors, varå de båda rövarne hänga, står Jesu kors en face, alla tre korsen med mycket kort övre arm, Jesu armar hava slappnat, det gloriekrönta huvudet hänger ned åt högra axeln, knäna äro något uppdragna, fötterna till synes spikade bredvid varandra. Jesus bär, liksom rövarne, ett kort höftkläde. Den vänstra rövaren har högt uppdragna knän, den högra

[1] Jfr Målarboken från Athos., a. a., s. 196. [2] Millet, Recherches, etc., fig. 258.

är nästan helt försvunnen genom att bilden här förstörts. Vid foten av Jesu kors ses en svart grop, vari ligger Adams skalle. Till höger om korset står Johannes och bredvid honom Jesu moder i krapplackröd mantel samt mellan dem ännu en kvinna, troligen Maria Magdalena. De båda kvinnorna luta i stilla sorg sina huvuden, Johannes däremot ser upp och lyfter sin högra hand mot kinden. I vänster förgrund stiga två döda ur sin gemensamma grav, och över dem sitter i guldstickad dräkt en ung krigare till häst; han lutar sig bakåt för att med bättre kraft kunna sticka spjutet i Jesu högra sida. Hästen lyfter högra frambenet och det vänstra bakre samt vänder huvudet helt om mot ryttaren. Bakom honom befinner sig ännu en ung man till häst, också han med upp emot Kristus vänt ansikte. Bredvid honom synes huvudet av en äldre jude i kapuschong. I bakgrunden en mur, ovanför vilken himlen återgivits i guld.

I de apokryfiska legenderna berättas, att berget Golgatha också varit platsen för Adams begravning; därför äro ofta som här Adams skalle och korslagda lårben framställda vid Jesu korsfot. På samma sätt har legenden velat anse Kristi kors härstamma från kunskapens träd i paradiset, och om detta träds öden före Jesu korsfästelse samt om korsets återfinnande år 326 av kejsarinnan Helena under ett Venustempel i Jerusalem är annorstädes så ofta berättat, att det här icke behöver vidare omnämnas.

De dödas uppvaknande och Kristi hängställning på korset visa, att konstnären velat framställa Jesu dramatiska dödsögonblick. Från 500-talets slut och under 600-talet valde man helst också det momentet för bildframställningen[1], men allt var då strängt symmetriskt grupperat kring det tomma korset, med eller utan Kristi medaljongbild överst, eller kring den på korset stående konungen Kristus, vars rakt utsträckta armar, öppna ögon, lugna hållning

[1] A. Venturi, La Madone, Paris (1902), s. 316.

m. m., icke gåvo någon känsla av en lidande människa utan tvärtom av en över döden höjd triumfator. Man följde i den tidens korsfästelsescener tämligen ordagrant evangeliernas ord; det var också huvudsakligen de yttre verkningarna i naturen av Jesu korsdöd, som i symbolisk form fingo bidraga till tidsmomentets fixerande i bild. Sålunda infördes solen och månen antingen som en förmörkad skiva och en skära eller som en ung konung och en ung flicka i bröstbilder o. s. v. Vi se detta på ampullor från Monza[1], och vi se det också senare, på en elfenbensrelief från 900-talet i Florens' nationalmuseum[2] eller på en elfenbenskam från omkr. år 1000 i Köln[3]. På Jesu dödsstund hänsyfta de dödas uppstigande ur sina gravar, så som det berättas i Matt. ev. 27: 52-53. Nyssnämda 900-talsrelief har en symmetrisk gruppering av de döda vid korsfoten, där f. ö. en ringlande orm anger den genom Kristus besegrade ondskan. Jag har icke kunnat få belägg för uppståndelsemotivets förekomst i skildringar av korsdöden tidigare än från 800-talet[4], och även sedermera synes det vara en mindre ofta förekommande detalj. Parismanuskriptet nr 74, från 1000-talet, har det emellertid[5], likaså en fresk i klostret Stavronikita, Athos, från 1546[6]; en rysk målare av Stroganovskolan mot 1500-talets slut har också framställt detsamma[7], och i en kretensisk ikon från 1638[8] ser man långt borta i bakgrunden de döda stiga upp. Målarboken från Athos nämner dem ej. En fresk från 1300-talets mitt i Mistra, Péribleptos[9], visar däremot alldeles vid Kristi korsfot en skara döda, vilka stiga upp ur en gemensam grav, alltså en kompositionsform, som av de anförda exemplen kommer vår ikons allra närmast. — Bland de döda, som vände sig i sina gravar, då Kristus gav upp andan, hava apokryfiska legender t. o. m. trott sig kunna namngiva två, Carinus och Leucius[10].

Dödsögonblicket — eller rättare en tidpunkt strax därefter — brukade också markeras med lansstynget i Jesu sida, varom Joh. berättar i 19 kap: 34 v. Det är först på 500-talet spjutbäraren och den likaledes i evangelierna nämnde mannen med den ättikdränkta svampen förekomma i bild, och då på grund av syriska inslag i

[1] J. Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi (i Studien über christl. Denkmäler, hrsg. von J. Ficker, II, Leipzig 1904), s. 50, 52.

[2] Venturi, a. a., fig. s. 309. [3] Venturi, a. a., fig. s. 312 samt Springer, II (10 Aufl.), fig. 372. [4] Venturi, a. a., s. 326. [5] Millet, Recherches, s. 433.

[6] Millet, Recherches, etc., s. 452. [7] Millet, Recherches, etc., s. 443. [8] Millet, Recherches, etc. fig. 480. [9] G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910, Pl. 117: 2. [10] Millet, Recherches, etc., s. 448, not. 7.

uppfattningen om Kristi korsdöd och dess betydelse[1]. Lansen och svampen bli symboler icke blott för Kristi lekamliga död, utan lansstynget fick ock, särskilt i österlandet, symbolisk betydelse för det därigenom beseglade heliga sakramentet. Vinet i nattvarden framställde det livgivande blod, som Jesus offrade genom korsdöden, och lansstynget blev s. a. s. denna livskällas öppnare. Den lansbärande mannen blev därför i den österländska kristna konsten en synnerligen viktig figur i Jesu korsdödsbilder, och som en pendant till honom togs även svampbäraren med, ehuru hans betydelse ur religiös synpunkt var långt mindre. De grupperades gärna symmetriskt, en på var sida om Kristi kors, så som Maria och Johannes ursprungligen också placerades, och de kunde t. o. m. utränga dessa båda huvudpersoner, enligt vad en syrisk silvertallrik från 400—500-talet visar[2]. Den lanshållande soldaten, som i konsten tidigast framställes till fots, sedan också till häst, nämnes endast i Joh. ev. men där utan namn, svampräckaren däremot i ytterligare två av evangelierna, men också han utan namn. Det hindrar ej, att dessa båda personer sedermera fått sig namn tilldelade, den ene Longínus av *λόγχη* (= spjut), den andre Stéphaton. Hur och när hans namn bildats, har jag mig ej bekant; i varje fall kan *σπόγγος* (= svamp) ej ha något med namnet att skaffa. I Kappadokien har han däremot benämnts »Esopos« efter isopen, som lades kring svampen[3]. Å en temperamålning från 700-t. mitt från S. Maria Antiqua i Rom[4] står namnet LONGINVS målat bredvid lanshållaren; namnet är dock tydligen senare tillsatt. Mannens uppåtvända ansikte, över vilket blodet från Kristi bröstsår synes strömma, tyder på att man vid denna tid sammansmält till en person evangeliets lansbärande krigsknekt och den ävenledes i evangelierna nämnde hövitsman (eller centurion, *ἑχάτόνταρχος*), som genom undren vid Kristi korsdöd omvändes. Hans omvändelse fattades först symboliskt, han blev genom Jesu död »andligt seende«, sedermera kom han att i legenden och konsten ofta framställas som en blind man, vilken genom blodsdropparna från Jesu bröstsår får sin syn igen. Också han går ofta under namnet Longinos[5]. Den lansstickande krigsknekten och den omvände, gestikulerande centurionen förekomma dock ej sällan i byzantinsk konst båda samtidigt, t. ex. å mosaik i S. Markusdomen i Venedig[6], centurionen ofta även ensam, t. ex. å en 1100-tals-fresk

[1] Reil, a. a., s. 70. [2] Reil, a. a., Tafel II. [3] Millet, Recherches etc., s. 425.
[4] Reil, a. a., Tafel III samt s. 90. [5] Reil, a. a., s. 90. — K. Atz u. S. Beissel, Die kirchliche Kunst in Wort u. Bild, 4. Aufl., Regensburg (1918), s. 385. [6] Millet, Recherches, etc., fig. 451.

i kryptan till katedralen i Aquila degli Abruzzi[1], samt å ett bokband från 1462 i Esphigménuklostret på Athos[2].

Lansbärarens och svampräckarens namn förekomma samtidigt redan på 900-talet på en fresk i kapellet St. Remy-la-Varenne (Maine-et-Loire), enligt utgivarens anmärkning till Målarboken från Athos[3]. I denna målarbok är det centurionen, hövitsmannen, som kallas Longinus, t. o. m. med epitetet helig. Man ser honom också ofta i byzantinsk konst försedd med gloria. Målarboken, som enligt Krumbacher[4] dateras till år 1468, beskriver hövitsmannen endast så, att han ser upp på Kristus, lyfter sin hand och prisar Gud. Om lansbäraren säger den emellertid, att han är en beriden soldat, vilken med sin lans stöter i Jesu högra sida, så att blod och vatten flyter därur. Även svampbäraren, hvilken Målarboken placerar på andra sidan om korset, skildras som en soldat till häst. Å vår ikon äro likaledes två beridna soldater framställda, ehuru båda på samma sida. Den bortre är synbarligen svampräckaren, ehuru hans svampstång nu icke kan urskiljas; av den främres lans är endast nedre delen bevarad. Den helige centurionen med den förskräckta åtbörden eller den lovprisande handen finnes ej med. Lansbärarens häst synes skygga för de ur graven uppstigande och vänder huvudet om mot dem.

En beriden lansbärare vid Kristi kors synes vara en sen företeelse i konsten. I den förutnämnda Péribleptosfresken från 1300-t. mitt i Mistra[5] är lansbäraren icke ens företrädd, däremot centurionen, svampräckaren och några soldater, alla till fots. Trots Målarbokens föreskrift visar en fresk från 1500-t. i klostret Laura på Athos både

[1] Millet, Recherches, etc., fig. 475 samt s. 411, not. 24. [2] Millet, Recherches, etc., fig. 477.
[3] Målarboken från Athos, s. 205, not. 2. [4] G. Krumbacher, Gesch. d. byz. Litteratur, 2. Aufl., München 1897, s. 1117. [5] Millet, Mistra a. a., Pl. 117:2.

lansbärare och svampräckare stående på ömse sidor om korset enligt äldre schema[1]. Jag har ingenstädes funnit någon utredning rörande de beridnas första uppträdande i Golgatascenen, men jag vill sätta hästarnas införande i samband med 1300—1400-talens realism och intresse för rikare gruppering, och jag vill också tro, att motivet från Italien kommit in i den grekisk-byzantinska konsten, där det f. ö. rätt sparsamt är representerat. En sen kretensisk ikon, från 1638[2], visar en ridande Longinus, och denna bild, som redan tidigare av mig omtalats, — i samband med omnämnandet av de dödas uppståndelse —, har också i själva anordningen med de tre högt över folkmängden uppskjutande korsen samt i de tre korsfästes ställningar drag, som tyda på italiensk influens. Detta italienska inflytande på Kreta torde ha börjat efter korsfararnes erövring av Konstantinopel år 1204 och upprättandet av det Latinska Kejsardömet. Ön tilldelades nämligen därvid markgreven Bonifatius av Monferrato men såldes av honom till Venedig. Venezianarne koloniserade ön med italienare som länsherrar och öborna som livegna, men så småningom sammansmälte italienarne med infödingarne och uppgingo därmed i den grekiska folkstammen[3]. Millet har i sitt här ofta citerade verk skildrat även den kretensiska skolan och därvid bl. a. påpekat, hurusom den redan på 1300-talets mitt i Péribleptos-freskerna i Mistra gjort en betydande konstnärlig insats och sedermera — under 1500—1600-talen — starkt påverkat Athoskonsten[4]. Via Kreta eller genom kretensiska konstnärer har alltså en långvarig västerländsk (italiensk) påverkan skett på den grekiska konsten.

I en anonym florentinsk Golgatascen från 1400-talets början[5]

[1] Millet, Recherches, etc., fig. 476. [2] Millet, Recherches etc., fig. 480.

[3] Nord. Fam.bok, 2. uppl., 1911, Bd. 14, sp. 1261. [4] Millet, Recherches, etc. s. 656—670, s. 676—683 samt s. 690. — Jfr också O. Wulff, Altchristl. u. byzant. Kunst (i Handb. d. Kunstwissenschaft), s. 596 ff. [5] Venturi, a. a., fig. s. 323.

samt i Jacopo Avanzis korsgrupp från samma århundrade i Padua[1], i Jacopo Bellinis en teckning från 1430[2], i en venetiansk 1400-talsmålning av korsdöden[3] och å Bologna-kistan, ett italienskt-grekiskt arbete från 1500-talets slut[4], myllrar det av ryttare och människor till fots kring korset; i flera av dessa bilder bära ryttarne f. ö. fanor, varå stå bokstäverna: S P Q R = *S*enatus *P*opulus-*Q*ue *R*omanus = romerska senaten och folket, d. v. s. = romerska staten. Änglar utfylla mellanrummen mellan korsen; å vår ikon saknas de, varjämte hela sceneriet måst av platsbrist betydligt reduceras. Påfallande är dock snedställningen av rövarnes kors i de anförda exemplen, liksom å vår ikon[5]. Det är återigen ett uttryck av realism, men å den förutnämnda kretensiska ikonen av 1638 synes det av vissa kompositionsskäl ha schematiserats. Tvärarmarna på rövarnes kors gå nämligen där i sned riktning upp emot Kristi korsarm, medan på vår ikon tvärarmarna äro vända åt motsatt håll, d. v. s. med de inre ändarna nedåtriktade, så som fallet också är i de anförda italienska exemplen. Kristi kroppsställning å vår ikon är dock helt överensstämmande med den kretensiska ikonens, vilket är särskilt att observera, enär Kristi kropp i båda är nästan rak med en lätt vinkel-insvängning i den högra sidan, under det att knäna något dragas upp och huvudet starkt faller ned. Armarna äro lätt krökta, och i fötterna äro två spikar. Två fotspikar samt grekiska »sigler« eller inskriftsbokstäver (ic̃ x̃c) på tavlan ovanför Kristi huvud äro byzantinska element. Hurudan tavelinskriften på ikonen av år 1638 varit, framgår ej av bilden hos Millet, men på vår ikon äro de grekiska siglerna utbytta mot de latinska: INRI; alltså tyder även detta på italiensk influens. Kristi kroppsställning avviker påtagligt från den gängse byzantinska typen, som eljest visar en stark höftutbuktning åt högra sidan, så stark, att kroppen ibland — såsom i den makedonska skolan — skiljer sig från korset[6]. Denna vår ikons avvikande, lugna hållning beror säkerligen också på italienskt inflytande.

I Masaccios Golgatafresk från 1420-talet i San Clemente, Rom[7], har Kristus samma lugna hängställning; där saknas också liksom

[1] Venturi, a. a., fig. s. 324. [2] L. Testi, La storia della pittura veneziana, II, 1915, fig. s. 225.
[3] Testi, a. a., II, fig. s. 283. [4] Millet, Recherches, etc., fig. 481.
[5] Å Bologna-kistan och den venetianska 1400-talsmålningen förekommer endast Kristi kors.
[6] Millet, Recherches, etc., s. 408—411 med bilder.
[7] Springer, III (8. Aufl.), fig. 117. — R. Muther, Gesch. d. Malerei, 2. Aufl., Berlin 1912, I, fig. s. 93. — m. fl.

å vår ikon fotstödet, »suppedaneum«. Detta senare är visserligen icke utmärkande blott för byzantinsk konst men tillhör dock obetingat dess karaktäristika. Frånvaron av detsamma här, som i den kretensiska ikonen av 1638, bör tillskrivas italiensk påverkan.

I Masaccios nyssnämnda fresk äro rövarnes kors placerade precis som å vår ikon i förhållande till mittkorset; deras ben- och kroppsställning överensstämmer likaså, dock icke armarnas. Hos Masaccio hänga rövarne på slappa armar. På grund av skador å dessa figurer i vår ikon, är det vanskligt yttra sig om deras armställning, de hänga i varje fall så högt upp med huvudet, att de möjligen kunnat placeras med åtminstone den ena armen över och bakom tvärslån, så som den ene rövaren avbildats å den kretensiska ikonen av 1638. Denna anordning med över tvärslån bundna armar är dock av gammalt datum och troligen av orientaliskt ursprung, ehuru den icke ingått i den gängse byzantinska traditionstypen utan blott levat kvar i Kappadokien och Västerlandet[1]. Vi kunna iakttaga den på en karolingisk elfenbensrelief i Louvre[2] samt i ett koptiskt tetraevangelium från 1100-talet i Paris Nat. Bibl.[3] När vi så finna den på 1300-talets mitt i Mistra, i Péribleptoskyrkan[4], samt tvåhundra år senare på Athos, i Lauraklostret[5], innebär det, att man brutit med den byzantinska traditionen och återgått till den äldre modellen. Om impulsen därtill kommit utifrån eller självfötts, är icke lätt att avgöra. Millet och Wulff anse likväl båda, att Péribleptosfreskerna, trots vissa strävanden, som likna de italienska trecentisternas, dock tillkommit utan direkt italiensk påverkan[6]. Det italienska i Péribleptos beror nog på att dess fresker utförts av kretensiska konstnärer, såsom Kondakov och Millet påvisat[7].

Enligt min föregående utredning vittna emellertid många ikonografiska detaljer i vår ikons Golgatascen otvetydigt om italiensk influens. Bilden kan dock icke hava målats annat än av en i byzantinsk åskådning uppvuxen grek, och många rent tekniska och stilistiska detaljer, som t. ex. behandlingen av de korsfästes bröst- och bukpartier, äro utpräglat byzantinska. Så skulle aldrig en italienare ha målat en kropp. Vissa likheter med kretensiska ikoner tyda på, att även vår ikon tillkommit på Kreta eller målats av en

[1] Millet, Recherches, etc., s. 459. [2] Millet, Recherches, etc., s. 449. [3] Millet, Recherches, etc., fig. 455. [4] Millet, Mistra, a. a., Pl. 117: 1—2. [5] Millet, Recherches, etc., fig. 476. [6] Millet, Recherches, etc , s. 690. — Wulff, Altchristl. u. byz. Kunst., s. 595. [7] Millet, Recherches, etc., s. 676.

kretensare. Detta bestyrkes också av att ikonens förutvarande ägare, Hr Bagge, uppgivit att den härrör just från Kreta. För dateringen är min ovan gjorda jämförelse med italienska 1400-tals-målningar av vikt, enär den visat, att ikonen har stora överensstämmelser med dem.

8. Kristus begråtes (*ἐπιτάφιος θρῆνος*). På en horisontalt ställd sarkofag eller flat sten, varöver ett sveplinne bretts, ligger Kristus, höljd endast i ett kort ländkläde. Till vänster sitter Maria i krapplackröd mantel, maforion samt gul underdräkt. Hon håller med höger hand och med sin mantelhöljda vänstra sonens huvud framför sitt bröst och lutar sin kind ned emot hans panna. Kristus saknar gloria, däremot stråler en gyllne sådan kring Marie huvud. Kristi högra arm ligger slapp på stenen, den vänstra lyftes av lärjungen Johannes, som står bakom stenen, djupt framåtböjd, i gloria, gul dräkt och mörk mantel. Till höger står vid fotändan av sarkofagen en gammal man utan gloria och synes liksom stödja Kristi ben med sina armar. Denne man är Josef. Bakom honom och Johannes står ännu en gammal man, Nikodemus, lutande sitt huvud i högra handen samt hållande en stege med sin vänstra. Bakom Maria står ännu en maforiehöljd kvinna, som lyfter sin mantel med vänster hand mot kinden; bredvid henne ger en ung kvinna, Maria Magdalena, genom högt lyftade händer, vari hon håller Kristi korsspikar, uttryck åt sin sorg och förtvivlan. Hon är klädd i röd mantel över en gul dräkt och knäböjer vid det i bildens mitt bakom sarkofagen stående tomma korset. Detta är rödbrunt med guldstreckning samt bär överst inskrifttavlan med: I. N. R. I. På varja sida om korset en flygande ängel med bakåtfällda ben, liksom insnörda i kjolen, samt en till knäna räckande överdräkt, vilken snibbar ner åt sidorna. Denna dräkt har rund halsurringning och halvkorta ärmar och är alltså av samma slag som den, vilken kvinnorna närmast under den tronande Maria i mittbilden bära.

En dylik kvinnlig kostym — om också ej helt överensstämmande — har jag återfunnit å en rysk ikon från 1500-talet[1]. Ikonen finnes i Bebådelsekatedralen i Moskva och föreställer Jungfru Maria sittande med Jesusbarnet på sitt knä, omsluten av koncentriska sfärer — alltså en Marie gloria som å vår ikon — samt av en del figu-

[1] Zolotoje puno (La toison d'or. — Det gyllene skinnet), rysk tidskr., I:sta årg. 1906, s. 13 (Ikonen där daterad till 1600-t., men P. Muratov — i Grabar, Istoria russkavo iskusstva, T. VI, Moskva 1913, s. 101, — daterar den till 1500-t.).

rer, de tre vise männen, herdarna, allegoriska framställningar av den bebodda jorden och öknen, och nederst heliga män i grupper. Det är Zemljá (den bebodda jorden), som bär dräkten ifråga, en till knäna räckande gördlad överdräkt med halsurringning, halvkorta ärmar samt ornerande band vid hals, ärmar och knän. Ännu en rysk ikon från samma tid och samma kyrka, »Jesu födelse«[1], visar denna kvinnodräkt. Dräkten synes dock icke vara ett 1500-talets tidsmode, ty den kan iakttagas redan under 1300-talets andra hälvt på en rysk ikon, »Jungfru Marie födelse«, i en privatsamling i Moskva, om nu den ikonen rätt daterats[2].

Änglarne kring korset å vår ikon äro, tack vare håret och dräkten, tydligt markerade som kvinnliga. Änglarne brukade eljest alltid i den gammalkristna konsten framställas såsom manliga, såväl med avseende på håret som dräkten; kvinnliga, vingade väsen kallades däremot »genier« eller »victorior«[3] och hava arvtagits av den kristna konsten från den romerska. Med tiden synes dock denna åtskillnad mellan »änglar« och »victorior« ha försvunnit, och det blir huvudsakligast ärkeänglarne, som lyckas bevara sin manliga karaktär, säkerligen tack vare de mansnamn, som givits dem.

De åt ena sidan fällda benen på de vingade varelserna kring korset i här behandlade begråtelsescen leda ovillkorligen tanken till den liknande benställningen på Michelangelos Gud Fader i Sixtinska kapellet, i den scen, där han skapar solen på fästet. Dräkten fladdrar upp på samma sätt, och underklädnaden smiter tätt efter benen. Det är ett rörelsemoment, som sammanhänger med den italienska högrenässansen, ett rent barockt drag. Den italienska medeltidens och ungrenässansens änglar ha en lugnare, mer mjukt buktande flygställning. Michelangelos takmålningar i Sixtinska kapellet utfördes 1508—12. Vi erhålla genom denna detaljjämförelse ett nytt bevis på italienskt inslag i vår ikon och en ungefärlig datering till 1500-talets början. Den latinska inskriften (INRI) tyder också på italiensk påverkan, likaså frånvaron av suppedaneum, fotbrädet, som — ehuru det också kan påvisas i västerlandet — dock framförallt inom den ortodoxa kyrkan blivit en ofrånkomlig korsdetalj.

Vår ikons framställning av begråtelsescenen överensstämmer nästan helt med föreskrifterna i Målarboken från Athos[4]. En viktig

[1] Grabar VI, fig. s. 103. [2] Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 36. [3] G. Stuhlfauth, a. a., s. 242.
[4] Målarboken från Athos, a. a., s. 206.

skiljaktighet är dock, att Målarboken anger Maria såsom knäböjande och kyssande hans ansikte; här sitter hon och håller hans huvud i sina händer samt lutar sin kind intill hans. Enligt Millet[1] har Orienten givit upphov till den förstnämnda scentypen, där Maria halvligger över den döde sonen, medan motivet med en sittande Maria är av italienskt ursprung. Hon kan antingen sitta på stenen, varvid Kristi axlar och huvud vila över hennes knän, en ställning, ur vilken de vid medeltidens slut så vanliga Pietà-bilderna utvecklats, eller också har hon placerats på en pall vid huvudändan av stenen, såsom å vår ikon. Denna sistnämnda typ blir även utmärkande för byzantinska och slaviska framställningar från 1300—1500-talen[2]. Sedan 1400-talets mitt ha de broderade moldauiska och ryska »epitafierna« upprepat detta motiv. Så är det också i de kretensiska Athosfreskerna från 1500-talet, t. ex. i Laura 1535 och Dionysiou 1547, i vilken senare Nikodemus f. ö. intager alldeles samma ställning som å vår ikon[3]. Millet synes hava känt till denna ikon, medan den ännu var i Hr Bagges ägo, han nämner flerstädes dennes namn, och några korta uttalanden om en »kretensisk ikon« i Bagges samling synes avse just denna[4]. Dessa Millets uttalanden, vilka jag observerat först efter mina egna slutledningar om ett kretensiskt ursprung, bestyrka alltså riktigheten av mina resultat.

Korsets placering bakom själva begrätelseakten förekommer både i Italien och Grekland; ej sällan placeras det mellan två berg, så t. ex. i Orienten. Vår ikon saknar dessa. I andra framställningar, t. ex. å en kretensisk 1500-tals fresk i Dochiariou, Athos, finnas bergen men icke korset. Där ha istället myrophorerna, »die Salbträgerinnen«, intagit korsets plats mellan bergen. Å vår ikon ha de trängts undan åt vänster. På en smörjelseakt häntyda de tvenne å ikonen framför stenen ställda kärlen, en stor skål, vari ett skynke synes ligga, samt en flaskformad kanna med handtag. De äro eljest icke vanliga å begrätelsebilder. Deras form, särskilt flaskans, återfinna vi i Mistra, å Péribleptosfreskerna från 1300-talets mitt[5], ävenså å en rysk 1400-tals ikon[6].

[1] Millet, Recherches, etc., s. 500. [2] Millet, Recherches, etc., s. 510.

[3] Millet, Recherches, etc., fig. 560 och 562.

[4] Millet, Recherches, etc., s. 455, not. 6; s. 512; s. 513 (där synes han vilja datera den Baggeska ikonen till senare än Dionysioufreskerna av 1547); s. 534, not. 9.

[5] Millet, Mistra, a. a., Pl. 119 : 12. — Målarboken från Athos, a. a., s. 206, nämner kärlen i samband med begrätelsebilden: »Und unten bei Christus ist der Korb des Nikodemus mit den Nägeln und der Zange und dem Hammer. Und dabei ist ein anderes Gefäss, wie ein kleiner Wasserkrug.« [6] Russkaja Ikona, a. a., 2., fig. 189.

Josef-figuren vid Kristi fötter har på ett underligt sätt inkomponerats i bilden. Kristus vilar faktiskt å stenen, men hans fötter och svepningen sträcka sig framför Josef, vars överkropp därmed antydes befinna sig bakom Kristus och stenen, under det att Josefs underdräkt och fötter synas framför stenen, en högst onaturlig och omöjlig ställning.

Magdalenas gest med de uppåtsträckta armarna tillhör den allmänt gängse framställningen av henne, varför den icke erbjuder något nytt ikonografiskt intresse.

9. Kvinnorna vid den tomma graven (*Ὁ ἄγγελος φανεις ταῖς μυροφόροις εὐαγγελίζεται τὴν ἀνάστασιν*). I bildens mitt sitter en gloriekrönt ängel med uppåtriktade vingar på en pall, som placerats snett över en gravhäll. Framför ängeln en öppnad grav i marken. Jesu kvarlämnade svepning är allt, som synes i den svarta graven, vilken tecknats perspektiviskt, under det att den bortlyftade stenen tecknats i omvänt perspektiv.

Bildens högra del är helt förstörd. Nedanför graven hava dock tydligen väktarne avbildats; en av dem, en liten sovande figur, är bevarad. Från vänster komma två heliga kvinnor, båda med gyllne gloria kring huvudet. Den främsta är klädd som Jungfru Maria i de övriga bilderna, i en krapplackröd mantel med maforion samt i gul underdräkt. Hon håller sin vänstra hand över bröstet och därunder den högra, med vilkens öppna gest hon synes vilja peka på graven. Bakom henne en annan kvinna i röd mantel och maforion. Ängeln lutar sitt huvud åt de båda kvinnornas sida; på grund av bildens skador kan ej iakttagas, om han hållit något föremål i sina händer. I bakgrunden stiga berg upp emot hörnen. Bergens krön äro markerade genom radvis ordnade, sneda, ⌊⌋- formiga, vita skikt. Himlen i guld.

Athosbokens anvisningar[1] angiva ett liknande kompositionsschema. Ängeln säges där hålla en stav, och kvinnorna uppgivas bära sina salvor. Väktarne nämnas ej.

Enligt Millet[2] hade Västerlandet och Byzans före 1300-talet var sin utformning av motivet, Västerlandet: tre kvinnor och en sarkofag, Byzans: två kvinnor och en öppen grav. Vår ikon följer alltså det byzantinska skemat, liksom f. ö. Péribleptosfresken, Mistra, från 1300-talets mitt[3], samt de kretensiska Athosfreskerna från 1500-

[1] Målarboken från Athos, a. a., s. 209. [2] Millet, Recherches, etc., s. 517.
[3] Millet, Mistra, a. a., Pl. 121:3.

talet. Å Péribleptosfresken bära kvinnorna salvoljekannor av samma form som den vi observerat i vår ikons begrålelsebild.

De båda kvinnorna namngivas i Matteusevangeliet (28:1) såsom »Maria Magdalena och den andra Maria«. Denna »andra Maria« ansågs redan av den framstående kalabriske homiletikern och ärkebiskopen Theophanes Kérameus, vilken levde på 1100-talet, ha varit den heliga Jungfrun själv[1], och hesykasternas stridbare försvarare, Gregorios Palamas[2], — död omkr. 1360 — har i sin homilia 18 vid beskrivningen av kvinnorna vid graven namngivit den först kommande som Guds Moder och den bakom henne följande som Maria Magdalena. Så har tydligen också vår ikonmålare uppfattat situationen; både Jungfru Maria och Maria Magdalena bära här den dräkt och de färger, i vilka de framställts i t. ex. begrålelsescenen. Markusevangeliet (16:1) har dock icke nämnt Jesu moder men däremot Maria Magdalena, Maria Jacobi (d. v. s. den heliga jungfruns halvsyster) samt (Maria) Salome. Ej heller Lukas (24:10) nämner Jungfru Maria, däremot Maria Magdalena, Johanna och Maria Jacobi. Och Johannes slutligen (20:1) omnämner endast Maria Magdalena.

10. Kristus besöker dödsriket (*Ἡ εἰς τὸν ᾅδην κάθοδος*). — (Scenen kallas eljest i Orienten vanligen: *ἀνάστασις*). Omgiven av en spetsoval, gul mandorla med guldstrålar står Kristus i profil åt höger på dödsrikets korslagda, förgyllda portar. Dessa porthalvor äro smala rektanglar. Kristus är klädd i en fotsid, röd dalmatika, här och där guldornerad, särskilt å de vida, långa ärmarna. Kring huvudet en strålomgiven, gyllne gloria. Fötterna äro bara och vitt åtskilda. Kristus sträcker fram sina händer mot Adam, vilken knäliggande reser sig ur en sarkofag. Bakom honom skymta

[1] Millet, Recherches, etc., s. 538. — Jfr också Krumbacher, a. a., s. 172.
[2] Millet, Recherches, etc., s. 538. — Jfr Krumbacher, a. a., s. 103.

flera andra personer, vilka på grund av skador å bilden icke kunna närmre urskiljas. Eva bör dock befinna sig i Adams närhet. Till vänster, bakom Kristus, blicka tre skäggiga män upp mot honom. Också de befinna sig i en sarkofag. Bredvid dem synes i bakgrunden en yngre persons krönta huvud och därovanför en i ljus dalmatika klädd, mångvingad ängel, vilken pekar på Kristus. I det svarta avgrundsmörkret under sarkofagerna och dödsrikets portar synes en sittande, skäggig figur, den fjättrade avgrundsfursten, Hades.

Ovanför Kristus äro i två sfäriska rader änglar symmetriskt ordnade, i den nedre två änglar på ömse sidor om tvenne korsade vingar, i den övre respektive två och tre änglar på var sida om en rundel, vari synes mot guldstreckad bakgrund en krönt, kvinnlig halvfigur, sannolikt föreställande Jungfru Maria. Samtliga änglar bära gloria och äro framställda i halvfigur. Allra överst synes i en halvsfär en av fyra änglahuvud vaktad gyllne tronstol samt på sidorna därom himmelens halvöppna, gyllne portar.

Vanligtvis förekommer »besöket i dödsriket« utan denna kombination med »hetimasien« och med de sfäriskt ordnade änglarne, men Målarboken från Athos[1] talar dock om »unermessliches Licht und viele Engel«, och i en not därstädes säges, att i de apokryfiska legenderna »ist diese Parthie mit viel Poesie behandelt«. Legenda aurea skall, enligt samma not, också skildra detta parti. Hetimasien mellan de öppnade himmelsportarna i halvsfären överst för tanken på Jesu dop i några 1100-tals evangeliarier, där motivet tämligen likartat förekommer[2].

Mandorlan kring Kristus är icke bara att uppfatta som en strålkrans kring hans person utan som en symbol för Guds barmhärtighet att låta Sonen människofödas[3]. Strålglorians mandelform är

[1] Målarboken från Athos, a. a., s. 207.

[2] Strzygowski, a. a., Pl. IV: 1—2. — Jfr också s. a., Pl. XIII: 8. — Om *ἑτοιμασία*, se ovan s. 359, note 1, samt Durand, Étude sur l'etimasia, symbole du Jugement dernier, Paris 1867.

[3] Atz u. Beissel, a. a., s. 398.

därvid av betydelse. »Amande mystique«, den mystiska mandeln, är det franska uttrycket för det italienska ordet mandorla. Mandelns söta frukt symboliserar gudomens kärna; det är också därför Arons och Josefs grönskande stavar oftast bära mandelblom.

Det är huvudsakligast i scener, vilka tänkas falla i tiden efter uppståndelsen, som Kristus framställes i mandorla, nämligen vid himmelsfärden, vid Jungfru Marie död och vid den Yttersta Domen, men också vid Förklaringen på berget Tabor, då gudomen omstrålade Kristus, eller, som här, vid besöket i dödsriket[1]. Kristus synes dock i äldre skildringar av denna sistnämnda scen ha förekommit utan mandorla, t. ex. i Daphniklostrets och Torcello-katedralens mosaiker från 1000-talet[2], ehuru katedralens »Deisis«-bild samtidigt visar Världsdomaren Kristus i mandorla mellan de om människornas frälsning förbedjande Maria och Johannes Döparen. En portativ mosaik i dommuseet i Florens från antagligen 1300-talets första fjärdedel[3] har på samma sätt framställt Kristus utan mandorla i dödsriket, under det att samma ikons Marie dödsscen visar Kristus i en dylik gloria.

Från 1300-talet synes det emellertid förekomma, att även den till dödsriket nedstigande Kristus omges av mandorla; så har t. ex. skett i Péribleptosfresken, Mistra[4], vilket naturligtvis icke utesluter, att även senare, t. ex. i en triptyk från 1700-talet i Vatikanens kristna museum[5], Kristus uppenbarar sig utan den mandelformade glorian. En cirkelrund, trefärgad gloria omger Kristus i en rysk ikon från antagligen 1400-talet, och Wulff-Alpatoff, som reproducera den, anmärka, att den runda glorian förekommer vid detta motiv endast i Ryssland[6]. I Péribleptosfresken håller Kristus i vänster hand framför sig en rulle, ej den korsstav, som tidigare framställningar låtit honom uppträda med och ibland t. o. m. sticka i ögat på den fjättrade Hadesfiguren[7]. Även i ovannämnda portativa 1300-talsmosaik i Florens' dommuseum bär Kristus en rulle; han håller den på samma sätt fritt framför sig med vänster hand, under det att han

[1] Någon gång kunna även andra personer än Kristus omges av en mandorla, så t. ex. S:t Lukas i ett evangeliarium, avbildat i A. Michel, Histoire de l'Art, I:2, fig. 395.

[2] Dalton, a. a., fig. 420 och 427. — Testi, a. a., I, pl. s. 76. — Brehier, a. a., fig. 53. — Diehl, a. a., fig. 248.

[3] Diehl, a. a., fig. 257 (där dat. till 1100-t.), Nord. Fam.-bok, 2. uppl., Bd. 4: sp. 764, pl. (där feldat. 1000-t.), Michel, a. a., fig. 112 (där dat. 1100-t. eller 1300-t.), Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 42 (1300-talets första fjärdedel).

[4] Millet, Mistra, a. a., Pl. 110:3. [5] A. Muñoz, L'art byzantin a l'Exposition de Grottaferrata, Rom 1906, fig. 45. [6] Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 78 samt s. 286. [7] Dalton, a. a., s. 662.

med den högra fattar om Adams arm. I Vatikanens redan nämnda 1700-tals triptyk är handen med rullen ej längre silhuettfritt återgiven utan korsande lagd under den framsträckta högra, alltså synlig mot Kristi kropp. Vilkendera av dessa varianter vår ikon ansluter sig till, kan, på grund av bildens skadade tillstånd, icke avgöras. Sannolikt bär dock Kristus en skriftrulle, enär korsstav saknas.

11. Kristi himmelsfärd (*ἀνάληψις*). Denna bild, som starkt förstörts, visar dock sedvanlig kompositionstyp med Jungfru Maria stående en face, omgiven på ömse sidor av apostlarne. Närmast Maria stå dock tvenne änglar, vardera vänd mot därvarande apostlagrupp. Enligt Målarboken[1] skola dessa änglar bära inskriftsblad, varå de i Apostlagärningarna, 1:11, angivna orden till apostlarna återgivits. Maria bär samma dräkt som i alla övriga scener. Hon synes hålla sina händer framför bröstet, så som i en slavisk ikon från 1400-talet i Vatikanens kristna museum[2] och i S:t Johanneskapellets 1300-tals fresk i Mistra[3], alltså icke på orant-vis utslagna och uppåtlyftade, så som förutnämnda portativa 1300-talsmosaik från det florentinska dommuseet[4] samt Péribleptos- och Pantanassa-freskerna visa[5] eller än tidigare också Rabula-evangeliariet från 586 e. Kr.[6] och kupolmosaiken i Vishetskyrkan (Ag. Sophia) i Saloniki, vars datering är osäkrare[7].

Rabula-evangeliariets allmänna kompositionsdrag återfinnas i de flesta senare himmelsfärdsbilder: ovanför Maria, de båda änglarne samt apostlarne bära andra änglar den av en aureol omgivna Kristusgestalten till himlen. Rabulakodexen har en äldre avfattning av denna scen, i det att Kristus där står i en oval mandorla, under det han eljest vanligen sitter i en rund strålkrans, så som å vår ikon. Där denna senare typ förekommer, brukar aureolen bäras av två änglar, vilkas kraftigt bakåtböjda ben skola angiva en snabb rörelse. Så också här. Ikonens kompositionsform ger emellertid icke någon bestämd dateringsgrund, ehuru den, av ovan anförda exempel att döma, synes vara vanlig under 1300- och 1400-talen[8]. Målarbokens föreskrift om att scenen skall utspelas på ett berg med många oljeträd har icke iakttagits av ikonens målare.

[1] Målarboken från Athos, a. a., s. 211. [2] Muñoz, a. a., fig. 34.
[3] Millet, Mistra, a. a., Pl. 105:5.
[4] Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 42, samt övriga av förf. s. 388, not 3 angivna bildställen.
[5] Millet, Mistra, a. a., Pl. 109:1 och Pl. 138:1. [6] Wulff, a. a., fig. 278.
[7] Wulff, a. a., fig. 478. — Jfr Dalton, a. a., s. 377 (där dat. omkr. 645).
[8] Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 42, och Muñoz, a. a., fig. 34.

12. Pingstfesten (*πεντηκοστή*). — I ett halvsfäriskt triclinium med ett tornparti på var sida i bakgrunden sitta de 12 apostlarne, alla med glorior. Några hava ett lugnt, drömmande uttryck, andra vända huvudet åt grannen till, andra åter se i extas uppåt himlen, från vilken en gyllne duva sänker sig ned. Från himlens hemisfär utgå strålar, sex på vardera sidan om duvan. Strålarna nå dock ej fram till apostlarne, och inga eldtungor sväva över dem. I apostlakretsens mitt synes nederst mot svart bakgrund under en rundbåge en krönt halvfigur med utåtsträckta armar. Bildens nedre parti är skadat; eljest skulle man kunnat se denna figur hålla mellan sina händer ett skynke, varå ligga 12 skrift-rullar. Figuren är Kosmos, världen, och de 12 rullarna, med evangeliet skrivet på lika många olika språk, symbolisera apostlarnes predikoverksamhet.

För Kosmos-figuren med skriftrullarna har jag icke kunnat få något tidigare belägg än 1300-talets första fjärdedel, nämligen i en portativ mosaik i Florens dommuseum[1]. En i steatit snidad tavla från 1100-talet i Toledo visar dock en konungslig bröstbild i apostlarnes mitt[2], och en samtidig psaltareillustration i Brit. Mus. symboliserar världen som en konung bland fem personer, alla stående i en halvsfär[3]. I Péribleptos förekommer emellertid Kosmos med rullarna på skynket, likaså i S:t Johanneskapellet vid Mistra[4], men å sistnämnda kapellfresk är Kosmos icke en skäggig konung utan en ung kvinna med hög krona. Muños återger i sitt arbete om Grottaferrata-utställningen[5] en ikon från 1400-talet och en liturgisk kartong från 1600-talet, där Kosmosgestalten starkt framhävts. »Die Personifizierung der Welt am h. Pfingstfeste gehört der byzantinischen Kunst ausschliesslich an«, säges uttryckligt i en not till Målarbokens text[6]. I Chilandariklostrets katholikon på Athos har profeten Joël fått ersätta Kosmos på grund av sin profetia om den Helige Andes utgjutelse. I Gamla Testam. har man också en förebild

[1] Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 42. — Michel, a. a., I:1, fig. 112. — Diehl, a. a., fig. 257.
[2] Dalton, a. a., fig. 149. [3] Dalton, a. a., fig. 409. — Jfr också s. a., fig. 296.
[4] Millet, Mistra, a. a., Pl. 121:2 och 107:3. [5] Muñoz, a. a., fig. 34 och 33.
[6] Målarboken från Athos, a. a., s. 212, not 2.

till pingstfesten, — nämligen språkförbistringen vid byggandet av »Babels torn«. Enligt nyssnämnda not till Målarboken kan man i en del framställningar av detta tornbygge se eldtungor sänka sig ned över de byggande; genom eldtungorna symboliseras i det fallet de skiljaktiga tungomålen, vilka ledde till att byggandet måste avbrytas[1]. Enligt Pingstmåndagens Synaxarion (*πεντηκοστάριον*) är sambandet mellan pingstfesten och den babylonska språkförbistringen tydligt framhållet: för världens, Kosmos', skull delade sig den Helige Ande i många tungor, såväl vid Babelbygget som vid apostlafesten. Duken i Kosmos' händer symboliserar just sammanhållandet av alla de i världen skingrade[2].

Jungfru Maria nämnes varken i Synaxarion eller i Målarboken såsom vid pingstundret närvarande; det oaktat kan man ibland påträffa henne i deras krets, så t. ex. i Rabulaevangeliariet från år 586[3], där kompositionen dock är av helt annan typ än i ikonen.

13. Förklaringen (*μεταμόρφωσις*). I evangeliernas berättelse om Kristi förklaring säges han hava fört några av sina lärjungar upp på ett högt berg. Detta bergs namn omtalas icke, men det oaktat har förklaringsscenen nästan alltid förknippats med berget Tabor, sydost om Nazaret, kanske beroende på att bl. a. kyrkofadern Hieronymus antagit, att det berget åsyftats. Man vill dock numera anse, att det icke är Tabor utan Hermon som varit skådeplatsen för denna händelse[4].

Ikonens förklaringsscen, vilkens nedre parti förstörts, visar Kristus i vita kläder stående på den mellersta av tre bergstoppar, omgiven av en cirkelrund gloria. Utanför denna ses tvenne mot Kristus vända, ödmjukt bugande män i krapplackröda mantlar, Moses och Elias. Dessa stå på var sin bergstopp, över den vänstra figuren

[1] Jfr Målarboken från Athos, a. a., s. 212, not. 2. — I detta sammanhang må erinras om prof. A. Mobergs intressanta studie »Babels torn«, Lund 1918, där bl. a. dubbelkaraktären i den ur första Mosebok hämtade Babelsberättelsen betonas: Sagan om staden Babel och språkklyvningen samt Sagan om tornet och förskingringen. [2] Brockhaus, a. a., s. 134. [3] Dalton, a. a. fig. 408.
[4] Nord. Fam.-bok, 2:a uppl., Bd. 28:254.

läses: *H META*. (*E*-bokstaven är rundad, *A*-bokstaven utgöres av en stav med ögla till vänster.) Över den andra figuren till höger har stått: *ΜΟΡΦΟΣΙΣ*; d. v. s. dessa inskrifter angiva blott ämnets betydelse: metamorfosen, »förklaringen«. Från Kristi kropp utgå gyllne strålar åt sidorna samt från hans huvud fyra kraftiga, snett nedåtriktade strålspetsar. Dessa gå dock ej utanför glorian. Tyvärr kan av de tre nedtill varande apostlarne, Petrus, Johannes och Jakob, endast Petrus urskiljas. Han ligger till vänster, framstupa, med ryggen mot Kristus, men vänder på huvudet för att se på undret.

Dalton[1] säger, att de från Kristi kropp utgående strålarna äro ett byzantinskt drag, liksom också den markerade åldersskillnaden mellan Moses och Elias. Den förre brukar, enligt Dalton, framställas ung, den senare gammal. Huruvida åldern markerats även å ikonens figurer, kan tyvärr ej avgöras på grund av bildens skador.

Att döma av Petrusfigurens bortvända knäställning med omvridet huvud synes ikonens komposition närmast höra ihop med en av Millet publicerad bild ur Podlinnik Stroganov från 1500-talet[2]. Johannes och Jakob störta där båda på huvudet utför bergbranten, så som de f. ö. också göra i ett tetraevangelium från Vatopédi på Athos, vilket dateras till 1200-talet[3]. Jakob faller dock i Vatopédibilden på ryggen. Millet anför ännu några med dem samhöriga exempel, vilka fördela sig på en tidsperiod från 1300-talets början till 1600-talet, men då, som sagt, vår ikons tillstånd icke tillåter någon detaljgranskning, må endast hänvisas till Millets arbete[4], där f. ö. alla varianter av förklaringsmotivet behandlats.

Strålglorian kring Kristus har sitt speciella intresse. Den kan vara cirkelrund, som i vår ikon, eller elliptisk, och den kan innesluta endera Kristus ensam eller också även samtidigt Moses och Elias. I sistnämnda fall ansluter sig bilden bokstavligt till bibeltexten, som skildrar, hur en sky skymde bort dessa tre från apost-

[1] Dalton, a. a., s. 655. [2] Millet, Recherches, etc., fig. 194. [3] Millet, Recherches, etc., fig. 197.
[4] Millet, Recherches, etc., s. 229.

larne. Den förutnämnde homiletikern Theophanes Kérameus (1100-t.) har velat anse molnet-glorian vara en uppenbarelseform för den Helige Ande. Det är dock endast i den runda glorian, som Moses och Elias stundom placeras in[1]; den elliptiska utesluter dem redan genom sin form. Ett koptiskt tetraevangelium från 1100-talet[2] visar en övergångsform: den runda glorian har något tillspetsats upptill och nedtill, och de båda sidofigurerna stå delvis inuti, delvis utanför glorian. Den elliptiska mandorlan förekommer visserligen så tidigt som på 500- eller 600-talet, såsom en mosaik från Klosterkyrkan på Sinai visar[3], ävenså på 900-talet i en kappadokisk fresk[4], i ett tetraevangelium i Florens från 1000-talet[5] samt i ännu några exempel, men det är först med 1100-talet den synes börja undanträngа den runda glorian och särskilt under 1300-talet, då hesykasterna ansågo det heliga ljuset böra tillkomma Kristus ensam. I varje fall bliva Moses och Elias då uteslutna ur strålkretsen och träffas endast, liksom apostlarne nedanför, av en ljusstråle från Kristi person. Vid denna tid tages visserligen på sina håll den runda glorian åter upp men kombineras då med inuti densamma inskrivna fyrsidingar, oftast två, vilkas hörn skära varandras vanligen insvängda sidor. Exempel därpå ge t. ex. fresker i Péribleptos och Pantanassa, Mistra[6]. Denna typ upptages av freskomålarne på Athos[7] samt förekommer även i grekiska och ryska ikoner. I en novgorodsk ikon från 1400-talets slut har den geometriska, i cirkeln inskrivna figuren erhållit en femuddig stjärnas form[8]. Cirkeln med de båda däri inskrivna insvängda fyrsidingarna symboliserar Treenigheten[9]. Därför omgives också ibland även den i orantställning återgivna bröstbildsmadonnan med det framför hennes bröst placerade Jesusbarnet av en dylik treenighetsgloria[10], eller också kan barnet ensamt förses med en sådan aureol, som då delvis täcker moderns bröst[11]. Denna madonnetyp kalla grekerna Platytera, stundom också Blacherniotissa, ryssarna däremot Snaménije (Uppenbarelse)[12].

[1] Millet, Recherches, etc., fig. 184 (1000-t.) och fig. 200 (1100—1200-t.).
[2] Millet, Recherches, etc., fig. 186. [3] Dalton, a. a., fig. 225.
[4] Millet, Recherches, etc., fig. 181. [5] Millet, Recherches, etc., fig. 198.
[6] Millet, Mistra, a. a., Pl. 119:9, 124:1, 140:2. — Dalton, a. a., fig. 184.
[7] Millet, Recherches, etc., fig. 192.
[8] Nik. Punin, Zamjetki ob ikonach iz sobranija I. P. Lichatjeva (i Russkaja Ikona I, 1914, fig. s. 23). [9] I en treenighetsbild i en rysk Podlinnik från klostret Sija, 1600-t. sen. hälvt, där de tre personerna åskådligt framställts, har Fadern bakom sitt huvud en gloria av två varandra korsande, insvängda fyrsidingar. Muñoz, a. a., fig. 12. [10] Millet, Mistra, a. a., Pl. 148:1. [11] Millet, Mistra, a. a., Pl. 105:3. [12] Jfr T. J. Arne, Det stora Svitjod, 1917, s. 119.

Genom cirkel- eller ellips-mandorlans bildande av tre olikfärgade fält, det ena inuti det andra, ernås också en symbol för Treenigheten. Detta sätt har använts i förklaringsscenen i ett grekiskt tetraevangelium från 1200-talet[1] samt i en rysk ikon från 1300-talet[2].

Den förstnämnda treenighetsglorian, med tvenne varandra korsande, insvängda fyrsidingar i en cirkel, synes ha bildats efter äldre rent ornamentala motiv, vilka geometriskt konstruerats. En i en cirkel inskriven fyrsiding med insvängda sidor benämnes i den analytiska geometrien hypocykloid, varför nämnda gloria skulle kunna betecknas som tvenne varanda korsande hypocykloider. Möjligen har en dylik figur, liksom pentagrammet o. a., tillhört de s. k. magiska figurerna. I varje fall påträffas mycket tidigt såsom omramnings- eller ornamentsfält dylika geometriska figurer, t. ex. i den år 505 utförda handskriften av Dioskorides' läkemedelsbok[3] och i byzantinska reliefer från 700-talet i katedralen i Aquileja[4]. Andra exempel på detta slags ornament, — som Stückelberg[5] kallat »korgbottensmotiv« och velat anse vara longobardiskt, — äro att finna hos Gabelentz[6], vilken med rätta opponerar mot Stückelberg och i stället anser ornamenten hava byzantinskt ursprung.

14. Marie död (*κοίμησις της Θεοτόκου*). Å vår ikon är visserligen detta nedre hörnparti helt ramponerat, — endast några svaga spår av en förgylld änglavinge kunna upptill urskiljas, — därför är det också omöjligt att med bestämdhet påstå, att en Marie dödsscen här varit återgiven. Genom jämförelse med sådana bildserier, vilka bruka benämnas »Kyrkans tolv fester«, och som skildra Kristi liv från födelsen till himmelsfärden med Marie bebådelse som inledning och Marie död som avslutning, bör man dock kunna draga den slutsatsen, att vår ikons »festserie« avslutats på samma sätt[7], ehuru antalet bilder här uppgår till fjorton.

Summera vi nu ihop de dateringsresultat, vi i det föregående kommit till, visar det sig, att ikonens huvudelement äro byzantinska, liksom motivuppfattningen i sin helhet, och att det framförallt

[1] Millet, Recherches, etc., fig. 195. Jfr härmed »de tre himlarna« kring jorden i Cosmas Indicopleustes, Sinai, 1000-t. (Dalton, a. a., fig. 268). [2] Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 70.

[3] A. Michel, Histoire de l'art, I:1, 1905, fig. 115. [4] Foto Alinari 20884 och 20885.

[5] Stückelberg, Longobardische Plastik, Zürich 1896.

[6] H. von der Gabelentz, Mittelalterliche Plastik in Venedig, Leipzig 1903, s. 95.

[7] Jfr följande »festcykler«: i Toledo, 1100-t. (Dalton, a. a., fig. 149), i Vatopédi, Athos, 1200—1300-t. (Dalton, a. a., fig. 150), i dommuseet i Florens 1300-t. 1sta fjärdedel (Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 41, m. fl. arbeten), samt i Vatikanen, 1400-t. (Muñoz, a. a., fig. 34).

är Paläologtidens konst (1261—1453), som erbjuder de största likheterna. Ikonens inskrifter hava varit avfattade på grekiska utom å skriftbandet på Kristi kors i korsfästelse- och begrätelsescenerna, där det latinska INRI kan iakttagas. Detta senare är icke det enda drag, som tyder på västerländsk påverkan. Hästarnas införande i korsfästelsebilden, rövarnes placering på sina kors, Kristi kroppsställning i samma scen, frånvaron av suppedaneum, Adam- och Eva-figurernas realism, änglarnes benfällning åt ena sidan i begrätelsebilden, tornbyggnadens barocka voluter, m. m., vittna om ett starkt italienskt inflytande och datera ikonen till 1500-talets förra hälvt eller mitt[1]. Det har ovan flerstädes påpekats, att det italienska inflytandet på den grekisk-byzantinska konsten var särskilt påfallande ifråga om kretensiska verk, och vidare att en kretensisk målar-skola under 1500-talets förra hälvt och mitt arbetat på Athos. Ikonens likhet med kretensiska arbeten och med de från Kreta påverkade Athosfreskerna har betonats, vartill kommer den förre ägarens uppgift, att ikonen förvärvats just från ön Kreta. Ikonen bör alltså hava utförts av en i byzantinismen uppfödd grek från Kreta, vilken varit i tillfälle att i Italien studera högrenässansens konst eller ock på annat sätt kommit i beröring med den.

Yrjö Hirn säger i sitt arbete »Det heliga skrinet« (s. 182), att det sannolikt var först efter Kyrkomötet i Efesus år 431, som bilder av madonnan blevo allmänt dyrkade som kultföremål. Sedan dess har Mariekulten emellertid alltmer fördjupats och även vuxit i omfång genom nya sinnebildliga attribut, som tillagts Gudsmodern. Hirns skildring av dessa madonnans sinnebilder ger nyckeln till många eljest svårförståeliga konstskapelser. Det har ovan antytts möjligheten av att tornbyggnaden, som å ikonen sammanbinder jord och himmel, och till vilken människor från båda sidor sammanströmma, skall vara en symbol för den »Turris Davidica«, varmed Maria, icke bara i madonnepoesien utan också i de officiella kyrkliga texterna, brukar liknas. Hur då förklara innebörden av den nedanför tornet flytande ström, mot vilken stora människoskaror röra sig? För gudaföderskan är havet en känd symbol. »Som de tallösa vågorna sammangå i havets ändlöshet, så sammanflyter all enskild skönhet i Marias gestalt[2].« Om denna liknelse icke anses vara den,

[1] Hr Bagge har i sina förutnämnda kataloger daterat den till omkr. 1350, detta säkerligen på grund av de stora ikonografiska likheterna med freskerna i Mistra och med andra minnesmärken från Paläologtiden. [2] Hirn, a. a., s. 449.

som i bilden åsyftats, torde säkerligen något annat än lämpligare citat kunna hämtas ur den rika madonnelitteraturen. Istället för en ström brukar i liknande Marie-glorie-scener ett berg framställas, vilket når upp till mittgruppen, där Gudsmodern tronar. Så t. ex. å en i tempera målad ikon i Kaiser Friedrichs-Museum, Berlin[1], så också i en annan ikon i Trétiakov-galleriet i Moskva[2], båda från 1500-talet och av den s. k. Stroganovskolans typ. Den sistnämnda ikonens titel: »Över dig, glädjespriderskå (eller nådefulla), gläder sig varje skapad varelse« är hämtad ur en liturgisk sång vid den ortodoxa gudstjänsten[3], och samma titel har åsatts ännu en likartad ikon i Ryska Museet i Leningrad[4]. Den säges, också den, tillhöra Stroganovskolan men vara målad vid mitten av 1600-talet.

»Mons sublimus«, det höga berget, som fotar på jorden, men når upp över molnen, var, enligt Hirn[5], ett mycket vanligt madonneepitet. Det är därpå framställningen av berget i nämnda ryska ikoner syftar. »För att kunna mottaga det eviga ordets inkarnation sträckte Maria som en bergstopp spetsen av sina dygder över alla änglarnas skaror ända upp till gudomens tron«. En lika invecklad symbolik inlägger en särskild betydelse i snart sagt varje detalj av sådana bilder som dessa Marie glorie-ikoner, varom kan läsas hos både Pokrovskij och Wulff-Alpatoff. Betecknande är, att de anförda exemplen på dylika omfattande glorifieringar av Jungfru Maria samtliga, liksom vår ikon, tillhöra 1500-talet (eller närmast följande århundrade). Ännu ett exempel på en dylik Marie gloria (O Tebě radujetsja) från 1500-talet ha vi i en fresk i Ferapontovklostret[6], och en tetra-ikon från 1602, »Det är fullkomnat« (Dostojno jest), i en privatsamling i Moskva[7], visar, att kompositionstypen använts för även andra, varierade glorifieringar av Gudsmodern. Glorian kring Maria är mestadels cirkelrund och indelad i tre zoner, såsom å vår ikon, vilken dock har den rikare utsmyckad än de nämnda ryska ikonerna.

Målarboken från Athos[8] har en beskrivning av motivet: »Över dig gläder sig, etc.«. Vår ikon är icke en noggrann bildkopia av

[1] Wulff-Alpatoff, a. a., fig. 87. [2] Zolotoje puno, a. a., 1906, nr. 7—9, s. 9. [3] Denna Mariehymn (*Επὶ σοί χαίρει*) är i tysk övers. återgiven i Brockhaus, a. a., s. 106, samt i Målarboken från Athos, a. a., s. 287. [4] N. V. Pokrovskij, Tserkovno-archeologitjeskij museij S.-Peterburgskoj Duchovnoj Akademij, S. Peterburg 1909, Pl. XXVIII. [5] Hirn, a. a., s. 443. [6] Grabar, VI, fig. s. 59. [7] Grabar, VI, fig. s. 359. [8] Målarboken från Athos, a. a., s. 287.

denna text utan en friare omtolkning och illustrering av den, vilket säkerligen beror på västerländskt inflytande.

Ikonen är målad i tempera på en tunn kritgrundering, vilken anbragts direkt på träplattan. Denna är av pinie. Plattans h. är 50 cm, br. 41,7 cm, tjocklek 2,1 cm.

HELGE KJELLIN

RØDT OG GULT.

Malerne benytter Udtrykket »kolde Farver« om de blaa og blaalige Farver i Spectret og »varme« om de gulrøde; disse sidstes fornemste Egenskab er da ogsaa at være Ildens Farve, hvilket medfører, at de virkelig giver Beskueren noget af det samme Indtryk, som selve Ilden. Foruden at de virker lysende, tiltrækkende, pirrende ja i større Mængder endog irriterende, saa udstraaler de virkelig effectiv Varme. Vibert: La science de la pinture beretter saaledes, at Kviksølvsøjlen i et Termometer, der udsættes for Lyset delt i Spectrets Farver, begynder at stige ved Violet og fortsætter mod Rødt for at naa sit Højdepunkt i Orange, herefter begynder Faldet, der fortsættes i samme Afstand herfra paa den modsatte Side i Grønt; udenfor dette Omraade kan Øjet ikke iagttage nogen Indvirkning paa Termometret. Er Varmeudstraalingen af den opstrøgne gul-røde Farve end ringe og vel umulig at maale i Grader, saa kan man dog slutte sig til, at den virkelig existerer, og følelsesmæssigt spiller den i hvert Fald en mægtig Rolle.

Det er da navnlig den Skala, der gaar fra Citrongult over Orange til Zinoberrødt, der er Ildens, og egentlig burde det kun være denne Række, der her omtaltes; thi udenfor disse to Punkter ophører al den Samhørighed, som virkelig findes indenfor dem. Men Forholdene er meget forskellige paa de to Yderpunkter, thi medens den Citrongule bliver grøn ved den ringeste Indvirkning af Blaat, saa findes der en lang Række røde Farver — Purpur eller Lakfarverne —, der i Almindelighed kaldes helt røde, ja maaske endog Intensiteten af Rødt, men som dog efter vort Skøn teoretisk set maa siges at være blaat-paavirkede.

Formodentlig er saa godt som alle enige om, at en ren Citrongul (Lys Cadmyum) er det højeste Udtryk for absolut ren Gulhed, og man opdager let, om Farven har Skær af Grønt eller Orange; derimod er det meget omtvistet hvilken Farve, der er den rødeste af de røde. Goethe mener saaledes, at Carminen, udrørt i Vand og tørret, er det dybeste Udtryk for ren Rødhed, han har saaledes valgt en Farve paa den anden Side Ildfarverne, der slutter i Zinober. Selv om vi praktisk talt aldrig møder en rød Farve, som ikke har et fint Skær af enten Gult eller Blaat, saa er den rene Zinober dog den, der bedst opfylder Kravet om udelukkende Rødhed. Goethe synes at have en Tilbøjelighed til at sætte sin Farveskala et Trin for langt mod Rødblaat og kalder Purpur for det rene røde (S. 814), ligesom han andet Steds kalder Guldet gult og Zinoberrødt for Gelbroth. At G. heller ikke er helt tilfreds med sin Betegnelse af, hvad en ubetinget Rødhed er, fremgaar af hans Omtale af Spectret: »Indem wir also aussprechen können, dass der Farbenkreis, wie wir ihn angeben, auch schon dem Stoff nach eine angenehme Empfindung hervorbringe, ist der Ort zu gedenken, dass man bisher den Regenbogen mit Unrecht als ein Beispiel der Farbentotalität angenommen; den es fehlt demselben die Hauptfarbe, das reine Roth, der Purpur, welcher nicht entstehen kann, da sich bei dieser Erscheinung so wenig als bei dem hergebrachten prismatischen Bild das Gelbroth und Blauroth zu erscheinen vermögen.« G. har i hvert Fald Ret i, at det purpurrøde Baand

i Regnbuen ikke bestemt kan paavises, men gaar man fra rød Orange til Violet over røde Toner, kan man sikkert ikke undgaa at møde Purpurfarven, det vanskelige ligger i at bestemme, naar man kommer til den, da Farvetonerne paa begge Sider indvirker paa Øjet.

Formodentlig vil det være rigtigt her at omtale de enkelte Farver.

Jordfarver eller Jernfarver skylder Jernets forskellige Iltninger sin Farve, de brune dog ogsaa Manganilter, indeholder som oftest tillige varierende Mængder af Lerjordsilikater, og tidt tillige organiske Bestanddele, de er nemlig for største Delen udgravede og mekanisk behandlede Stoffer, saa deres Farver, der varierer fra Gult over Rødt til Violet og fra grønt til brunt, er noget tilfældige, eftersom den jernholdige Jord tillige er under Indflydelse af de omtalte Metalilter Mangan eller Kobber. Dette er vel nok en meget summarisk Beskrivelse af de mange Farver under denne Gruppe, »Okkerfarverne, Brændt Okkerfarver og Jernilte-farverne«, men egentlig ret udtømmende, naar man ikke ligefrem tilsigter at fremstille de enkelte Farvestoffer.

Det ligger i Sagens Natur, at disse let tilgængelige, udmærkede Farver benyttes overordentlig meget, og at Brugen af dem er udbredt over hele vor Klode, og dog klæber der ved disse Farver den store Fejl, at de hverken naaer en intensiv ren lysende Gulhed eller lignende Rødhed, hvorimod de har Skær af Brunt paa begge Sider. Kemikerne har derfor gjort et stort Fremskridt ved at opfinde holdbare rene Farver i Svovlkadmyum. Ogsaa disse Farver er ret ensartede i kemisk Henseende og gaar fra den reneste Citrongule over Orange til den fyrigste Røde; denne sidste er dog tilsat Selenkadmyum og Tungspat. Men de opfandtes først kort efter, at Stromeyer ca. 1830 havde opfundet Metallet Kadmyum, saa Farvernes Historie endnu er relativ kort.

Af Forbindelser mellem Bly og Crom dannes ligeledes en hel Række Farver, »Blycromater«, varierende fra Citrongult til Rødt, men desværre anses disse Farver for mindre holdbare, man ser dem dog ikke sjælden anvendte i Kunsten, hvor de tidt har gjort megen Skade. Zinkgult har ganske vist kun lidt varierende Nuancer, Neapelgult noget flere, medens mange sjældent forekommende uorganiske gule Farver som Ultramaringult, Steingult, Sidnergult og m. fl. heller ikke varierer meget, men fælles for alle disse er det, at Variationerne ligger mellem Gult og Rødt, altsaa indenfor Ildens Farveomraade, og de Stoffer, der ved Indflydelse af forskellige andre danner et fælles Grundlag for gule og røde Farver, bringes dog aldrig til at være Grundlag for røde Farver, der har passeret det Punkt af Rødhed, hvor en gul Indflydelse er fuldstændig udelukket.

Zinoberrødt staar lidt for sig selv, men er endnu Ildens Farve. Den optræder if. Dr. Munkerts: Die Normalfarben S. 103 i Variationer fra Orange til Carmintoner og er som de foregaaende en uorganisk Farve nemlig Kviksølvsulfid. Det samme kemiske Stof forefindes ogsaa sort og amorft (Kviksølvmohr), men kalsineret antager det den straalende røde Farve.

Har vi naaet Zinoberen, er vi paa Toppunktet af Ildfarvernes Rødhed, og her slutter tillige den Farverække, der har Familieforbindelser med Gult, kun Navnet Rødt strækker sig videre og medtager Purpurfarvernes Række.

Purpurfarverne eller røde Lakfarver er i Modsætning til de foregaaende af organisk Oprindelse. Purpur eller Tyrkiskrødt fremstilles af Purpurmuslingen, Cochenille eller Carmin af Dækvingerne af Skjoldlusen af samme Navn, og endelig

Krap af Krapplantens Rødder. Den kunstigt fremstillede Alizarinlak, der nutildags paa Tuberne betegnes som Kraplak, har dog nu fortrængt de øvrige Sorter. Farven betegnes efter Liechti og Suida som basisk Aluminiumcalsiumalizarat efter Formlen (Al_2O_3) (CaO) $(C_{14}H_6O_3)_3$ (H_2O) men andet Steds af Dr. Munkert som Tonerde-Cromoxyd und Eisenoxydlacke von Alizarin.

Alle Lakfarverne er, revne i Olie, ganske fri for Korn og silkebløde, saa de egner sig frem for de fleste andre Farver til Lasur, de tørrer langsomt paa Grund af, at de bruger saa megen Olie til Rivningen. I Vandfarver er deres Fortrin for andre Farver forringet ved Optørringen, der nedsætter dem betydeligt i Klarhed.

Ogsaa i Gult har man organiske laserende Farver, men af disse er dog kun Indiskgult at anse for omtrent holdbar. Saa vidt jeg ved, er denne skønne Farve nu ved at forsvinde fra Markedet. Den udvindes i Indien af et Farvestof: Purrée, der tages af Haarene paa Kvæg, hvorpaa man har fremkaldt en Sygdom ved at fodre dem med Blade af Mangotræet. Sygdommen sætter sig i Kvægets Haar, herunder lider Dyrene meget, hvad der skal være Aarsag til, at Englænderne har forbudt hele denne Industri. Farven egner sig særlig til Lasur. Den kan kun anvendes som Oliefarve reven i fed Olie, da den ellers let opløses og kan vaskes af med Vand; den tørrer langsomt som alle Lasurfarver.

I Farvehandlerne findes vel endnu flere Farver, men en Maler af Profession er sikkert tilfreds med de her nævnte røde og gule Farver, og han kan købe dem helt færdige til Brugen og gaa hjem og stryge dem op paa den ligeledes færdigt præparerede Dug. Men saaledes var det ikke i gamle Dage. Maleren maatte selv fremskaffe saavel Farver som Bindemidler og det han skulde male paa. Dette bragte ham naturligvis i det inderligste Forhold til Materialet.

Fra de ældste Tider er Malere, Læger og Alkymister formodentlig det samme, Folk som paa forunderlig, hemmelighedsfuld Vis fremstillede skønne Farver og dannede menneskelige og guddommelige Figurer. De har da ogsaa fælles Skytshelgen St. Lucas. Om mange Farver og Bindemidler ved man, at de har været benyttede som Lægemidler, saaledes Zinober, der af J. C. Jacobi 1757 under Betegnelsen: pulvis hypnoticus anbefales som Lægemiddel. Blyhvidt og Mønje bliver allerede i Oldtiden anvendt som therapeuitsk Middel bl. a. som Øjenvand, blandet med Plantestoffer som Sminke. Linolie har været benyttet som adstringerende Middel o. s. fr. (Munkert). Kun Mesterens egne Elever fik Del i hans Viden og hans Erfaringer, som var hans Rigdomskilde, og Eleverne søger af samme Grund at indskrænke de Indviedes Tal. Dette Forhold er vel den første Begyndelse til Oprettelsen af Skoler. Saavel Mesteren som Eleverne værner om Skolens Hemmelighed, som man nu paa Fabrikker værner om Fabrikationshemmeligheden, der er det Grundlag, hvorpaa hele Virksomheden hviler.

Om Stil, Tegning, Composition og Farvevirkning giver det færdige Kunstværk uforbeholdne Oplysninger. Men om den Maade, hvorpaa det er lykkedes Maleren at opnaa de mulige Fordele, hans Værk byder paa, derom tier det. Det taler ikke om Præparationen af Malegrunden, om Bindemidler eller Farvestoffer, ikke om Fernisser og om Lasurenes Rækkefølge, Forgyldning eller Forsølvningens Behandlingsmaade; Skolens Hemmeligheder skal bevares.

Det blev ikke blot Konkurrenterne, til hvem det overlodes at gætte, hvorledes de

tekniske Vanskeligheder var blevet overvundne, ogsaa Eftertidens Malere og Kunstinteresserede har søgt og søger stadig at udfinde de svundne Aars maletekniske Hemmeligheder, vel vidende hvor uhyre megen Værdi det tekniske Spørgsmaal har indenfor baade selve Kunsten og Kunsthistorien, men Vanskelighederne er store. Man har ad mange Veje søgt at naa frem, ved Mikroskopering af Farvekornene, Fotografering, Røntgenfotografering og ved talrige kemiske Analyser, men Fremskridtene er stadig smaa. Mest Vægt kan man sikkert lægge paa de gamle Kildeskrifter, der beretter herom. Man maa dog læse med megen Forbehold. De fleste er oprindelig gamle Haandskrifter, der stadig er bleven afskrevne og i Tidens Løb forøgede med Recepter fra Afskriverens Tid, og ofte maa Afskriverne ikke have haft Idé om, hvad de skrev, da Bøgerne indeholder fuldkommne Meningsløsheder, der staar helt ude af Sammenhæng med det øvrige. Disse Kildeskrifter, hvoraf de fleste nu er udgivne med Oversættelse paa Tysk og med Noter, fortæller da mange interessante Ting fra gamle Dage om Malerfaget, men dersom man tror, at Malerbøgerne i Aarenes Løb bliver interessantere ved at berette om Teknikens Fremgang, tager man højlig fejl, thi Tekniken kulminerer i Renaissancens Begyndelse, og gaar efter denne Tid gradvis tilbage. Men udenfor gaar Kemien fremad og tager Arbejdet med Fremstilling af Olier, Fernisser og Farver fra Malerfaget, dette deler sig i Kunstmalere og Haandværkere, der saa igen udspecialiserer sig i Grupper. Man kan da forstaa, at Tekniken for en saadan Specialist, der ovenikøbet kan handle sig til det færdige Materiale i enhver Farvehandel, bliver af ringe Interesse. Malerbøger fremkommer dog stadigt, der eksisterer en mægtig Litteratur om dette Emne, men undtages den seneste Tids kritiske og videnskabelige Litteratur, saa er de fleste Maler- og Farvebøger indtil 1840—50 Opkog af de ældste Kildeskrifter, og stadig er de bleven daarligere, da det interessanteste er bleven udskudt som unødvendigt i Tiden, og nye Opskrifter af mindre Værdi, er blevet tilføjede.

Sammenligner man de ældste Kildeskrifter, da undrer man sig over, at flere af dem kun bringer meget magre Efterretninger om en Tid, der ellers har frembragt ypperlig Kunst i teknisk Henseende. Men da det er yderst vanskeligt at udfinde, naar Bøgerne, eller de forskellige Dele af dem, er skrevne, tvinges man til at henvise disse Spørgsmaal til Videnskaben, og nøjes med det Udbytte, man kan hjælpe sig selv til. Her møder os straks den Vanskelighed, der ligger i, hvad der forstaas ved et Farvenavn, og Navnene paa de Farver, der omtales i Kildeskrifterne, er helt andre end dem, vi bruger, de er jo skrevne paa Latin, Græsk eller et hvilket som helst andet Sprog, men hvad betyder de paa Dansk? Det kan tit være vanskeligt at sige bestemt, og gaar man udenfor den tekniske Litteratur, er Begreberne om et Farvenavn endnu langt videre. Goethe meddeler, at Ordet *Ξανθον* betegner Nuancer lige fra Straagult, Lysblond Guldgult, Brungult til Rødgult ja endog Scarlagen. I Latin er Rubrica vel nok Rødt, men kan ogsaa betegne netop Jernrødt, til andre Tider Mønje eller Zinober. Paa Russisk hedder rødt Krasnij, men tillige bruges Adjectivet om alt hvad der er skønt, f. Ex. en smuk Pige (Krasnaja djevitza) m. m. Zahr Vladimir der indførte Christendommen i Rusland kaldes »Vladimir krasnij Solnze« den røde (herlige) Sol. Om det politiske Parti »De røde« bruges samme Ord. Dog er det maaske ikke stort bedre nu; hvad er f. Eks. Fraisefarve eller Tangofarve?

Jordfarverne eller Jernfarverne synes at have været kendte og benyttede ligesaa længe, som der har været Mennesker til. Let tilgængelige som de er i alle Nuancer, kan man forstaa, hvorledes de af meget primitive Mennesker kan benyttes til Bemaling af Gudebilleder og selve Menneskene. Hvor de har været anvendte paa Mure og Vægge, kan man se, at de endog har kunnet modstaa Ildebrande uden at forandres i nævneværdig Grad. Naar ikke Purpur eller Zinober netop stryges op i Nærheden af de røde, eller Cadmyum og andre renere Gule i Nærheden af de lyse Okkerfarver, vil ingen føle Savnet af de klarere Farver, deres lidt brudte Toner giver et ligesaa farverigt Billede, som man nu opnaar, selv om man sætter i med de skæreste Farveklange, Kemien kan opvise. Strøget op paa hvidt eller sort giver Engelskrødt eller lys Okker meget smukke henholdsvis røde eller gule Farver, og Renheden savner man ikke, mod den kraftige Baggrund.

Ligesom Naturen er fattig paa helt rene Farver, ligesaa naturligt er det, at Kunstneren, der tager sine Indtryk fra den, ikke har saa megen Anvendelse for disse skære, rene Farver, og hertil kommer, at han i høj Grad gør Brug af Relativiteten, saa Spørgsmaalet om at erholde de farvemæssig set renest mulige Pigmenter, i Virkeligheden er af underordnet Betydning. Farvefabrikationens Fremgang har derfor langt ringere Betydning for den bildende Kunst, end man skulde tro, og da man kun havde de ganske faa Farver at vælge mellem, opnaaede man med dem mindst lige saa farveprægtige Billeder, som senere med de mange og rene Farver. Med Jernfarverne males et luende, knitrende Baal ubetinget lige saa godt og farverigt, som med Anvendelsen af Zinober, Kadmyumnuancer og Kraplak, det er alene Kunstnerens Dygtighed, det kommer an paa.

Man har sikkert i Oldtiden brugt mange rene Farver, der i Tidens Løb har forandret sig og nu vanskeligt kan paavises, men Jernfarverne har holdt saa godt, at man let kan bringes til at tro, at de gamle ikke har haft stort andre, og flere Forfattere hævder da ogsaa denne Anskuelse. Vibert beretter saaledes i »La science de la peinture« S. 84, at Malerne paa Apelles Tid kun havde fire Farver: Hvidt (Kridt) Gulokker, Rødokker og Sort. Men er det rigtigt? Han siger, at Plinius har bekræftet det, og opregner samtidig hvilke Farver, der stod til Raadighed for Malerne paa Plinius' Tid. Jeg anfører dem her efter Bogen:

Hvidt = (Kridt af forskellig Oprindelse) — Blyhvidt og dens Afstamninger — Massicot = (Blyoxyd) — minium = Mønje (Blyoxyd og Blysupperoxyd) — Orpigment = (Auripigment = Jaune de roi o. m. a. = Arsentrisulfid) — Rød Purpurlak af Purpurmuslingen — Okker, naturlig og brændt — Zinober — Indigo — Smalte = (Emaux pulverises = knust Blaaglas, Koboltglas eller Kobberblaaglas) — Graagrønt = (vert de gris) — Brændt Jord, — Sort af ulige Oprindelse fremkommen ved Forbrænding af forskellige Stoffer som Elfenben eller Vindruebær og endelig Sepia. I Sandhed en righoldig Palet, og Plinius bebrejder da ogsaa Kunstnerne, at de til Trods for disse udmærkede Hjælpemidler ikke naar at yde bedre Kunst. »Nous ne possédons plus de noble peinture. Nous étions donc plus riches en art alors, que nous étions plus pauvres en matérieaux. On ne peint plus l'âme, on peint le luxe des personerages. C'est la matière que l'on apprécie maintenant dans les arts!« Det er som denne Kritik kunde være skrevet i 1925 og beviser, at

det ikke er Materialerne, som giver Kunstværket.

Af Plinius' Farver er der flere, som man nutildags vil kalde uholdbare, d. v. s., at de forandrer Farve (affarves) i Lyset, andre delvis uholdbare, saa de ikke taaler Blanding med enkelte Farver, atter andre kan kun holde deres Farve aldeles ublandede. Saaledes advarer Heraclius i Cap. LVIII mod Auripigment: »Si vis facere colorem similem gladio viridi, misce lazurium cum albo plumbo; incides de lazurio; matizabis de albo plumbo; et quando fuerit siccus operi de claro croco. Auripigmentum non concordat cum viridi, nec cum folio, nec cum rubeo minio, nec cum albo minio, ut antea jam dictum est.«

Plinius nævner Farven Massicot, en gul Farve, der vel endnu af og til anvendes, den indvindes ved Glødning af metallisk Bly under Lufttilgang. Sammen med den gulrøde indtil næsten rent røde Mønje, Minium, der ligeledes er et Blyilte (Pb_2O), danner de en fuldstændig Række af Ildfarverne. Merzinski kalder Mønje holdbar, undtagen overfor Svovlbrinten, som ingen Blyfarve taaler, dog er hele Rækken ikke paalidelig som Malerfarver.

Auripigment er, som før sagt, ogsaa nævnt hos Plinius, Heraclius og andre; den bærer mange Navne, Orpigment, Realgar jaune m. m. og er Arsentrisulfid As_2S_3, der nu og da findes færdigdannet i Naturen, ikke blot den Vanskelighed med Hensyn til Holdbarhed, der før er omtalt, men ogsaa paa Grund af dens Giftighed, bør den undgaas. Sammen med Realgar eller Rød Arsenik, Sächsisches Orepin m. m., der er Arsendisulfidet, har vi atter en af de gul-røde Farverækker, men heller ikke denne er anbefalelsesværdig til Kunstnerfarve. Derimod er Neapelgult anset som en god Farve; selv om ogsaa denne overfor Svovlbrinte langt fra er upaavirkelig, det er Antimonsurt Bly. Farven er nu et kemisk fremstillet Produkt, men en lignende Farve har været kendt ca. et Par hundrede Aar tilbage i Tiden, saaledes beretter Jesuiterpateren Pozzo om Luteolum neapolitanum (Teckn. Mitt. f. Malerei). Maaske har Navnet Neapelgult været benyttet endnu langt tidligere uden at man dermed kan forbinde Tanken om Antimonsurt Bly, men snarere om en gul Okkerfarve, der er fundet ved Neapel.

Endelig hører Zinoberen til denne Række Farver, lige kendt nu som for Aarhundreder siden. Dr. Munkert fortæller S. 93 (die Normalfarben), at det hebraiske Schaschav (Jeremias 22.14 og Hesekiel 23.14) af Dr. Schmichi erklæres som Sendschafer (Zinober), hvormed Vægge, Gudebilleder og Asyrernes Træk er malet i Jerusalem (ca. 600 Aar f. Chr.). Anvendelsen af Zinober hos Ægypterne til Bemaling af Gudebillederne findes omtalt i Bogen Saprentia XIII Cap., 14 V., altsaa 3—400 Aar f. Chr. Jupiters Ansigt paa Billedsøjlerne blev paa Festdage farvet med Zinober. Man har dog sikkert ogsaa benyttet andre røde Stoffer til at male Gudebilleder røde, saaledes brugtes Offerdyrenes Blod her i Norden til dette Formaal, og paa Musæer ses mange andre røde Farver anvendte. Aristoteles, Dioscorides, Theophrat og Plinius bringer Meddelelser om den naturlige Zinober, der dog ofte synes at være bleven forvekslet med Mønje. Nu regnes Zinoberen for højst betinget holdbar, ja egentlig er det svært at faa den til at holde Farven, i de aller fleste Tilfælde bleges den eller bliver brungraa. Men de gamle var i langt højere Grad forstaaet at overvinde denne Vanskelighed.

I den lange oldkristelige Periode til Slutningen af Middelalderen synes Kunstnerne at have været stærkt beskæftigede med Mosaik, Keramik og navnlig med Miniaturmaling, men dog findes der ogsaa fra denne Tid meget malet Dekoration og

mange Staffelibilleder, saa godt som udelukkende kirkelig Kunst, der, som det synes, stærkt er paavirkede fra Byzans. Malerbogen fra Athos meddeler os Lovene for, hvorledes enhver bibelsk Scene bør og skal fremstilles. Det er da ikke underligt, at Billederne fra denne Tid faar et noget ensartet monotont Anstrøg, og det har da ogsaa vist sig, at det er vanskeligt tilnærmelsesvis at datere disse Billeder, der endnu i vor Tid fremstilles paa næsten samme Maade og med samme Teknik i Rusland. Dette Forhold har i Tilfældet her sin store Betydning, da den største Del af den Litteratur, der findes om Maleteknik, har sin Kerne netop i Slutningen af denne meget skrivende Periode.

Sammenligner man nu de malede Tavler med Mosaiker, Keramik eller Miniaturer fra samme Tid, maa det indrømmes, at disse sidste Kunstarter byder paa langt større Farverigdom end Malerierne. Materialet i Mosaik og Keramik er mere uangribeligt af Lys og Luft, og Opbevaringen af Miniaturkunsten i de lukkede Bøger har beskyttet dem mod Affarvning, medens Malerierne i Kirker og Klostre tidt har døjet meget ondt af Røgelseos, Vaskning og idelige Fernisseringer, men ogsaa selve Farven har Lyset naturligvis blegnet i disse næsten 1000 Aars mange lange Dage, og dog har de endnu idag i sig selv en straalende Farveskønhed, uanset de mange uholdbare Farver.

Man vil da se, hvorledes Okkerfarverne først og fremmest her som andre Steder holder sig bedst. Men mærkeligt nok ser det ud, som om de gamle Mestre har kunnet behandle de i sig selv uholdbare Farver saaledes, at de i højere eller ringere Grad dog beholder deres Skønhed, og heri ligger vel i højeste Grad Malerhemmeligheden.

I Kildeskrifterne (f. Eks. Heraclius) benyttes meget Ordet: incides (i Fodnoten: indices), f. Eks. cum sanguinem draconis, der oversættes ved »schatter med«. Hvad man maa forstaa som en Art af Lasur. Her tales formodentlig om Vandfarveteknik af en eller anden Art, hvad man ikke bestemt kan vide, da man ikke ved, naar dette Kapitel (LVIII) er skrevet; men i hvert Fald fortæller hele Kapitlet om, hvilke Farver der anvendes sammen i Lasur og i direkte Blanding, og der gøres bestemt Forskel paa disse Former. Man faar et levende Indtryk af den store Brug, man gør af Lasur, og tillige ser det ud, som det næsten udelukkende er Lasurfarver, man har anvendt. Desværre er dette Skrift ikke beregnet paa Billedmalere alene, men lige saa meget paa Keramikere, Miniaturmalere o. a. Man ved, at de dækkende Farver, som de fleste Okkerfarver, Mønje, Zinober m. fl., har været rigeligt brugte, men lærer dog, at Lasuren spiller en mægtig Rolle. Til Lasur benyttes mest klare gennemsigtige Farver, og disse findes fortrinsvis blandt Farver af organisk Oprindelse. Man faar straks den rigtige Opfattelse, at Ordet organisk tyder paa noget mere forgængeligt, og relativt set er disse Farver ogsaa mindre holdbare. Man ved ikke, hvorledes Billederne har set ud oprindelig, naar man ser dem nu, i hvilken Retning har de organiske Farver ændret sig?

De gule organiske Farver har sikkert været endnu mere anvendte end de røde. Auripigment er uholdbar og Massicot ogsaa, og det vidste de gamle, Okkeren er ikke ren gul. Men en hvid Farve med en kraftig Lasur kunde blive lysende gul. Og der findes en Mængde organiske gule Farver, der egner sig til Lasur. I Kildeskrifterne angives mange gule Tinkturer, navnlig til Miniaturer, ogsaa i Bøger af nyere Dato omtales mange gule organiske Farver, der egner sig og anvendes

til gul Lak, som Uddrag af Blomster, Planter og Bær, saaledes af Reseda, Stikkelsbær, Gultræ, Curcuma, Quercus tinctoria, Safran og mange andre. Om deres Alder ved jeg kun, at plantegule Farver har været anvendte meget langt tilbage i Tiden, men om den enkelte Farves Alder tør jeg ikke udtale mig.

Man har sideordnet hermed røde laserende Farver, der faar langt større Betydning for Kunsten, da der blandt dem findes enkelte stærkt modstandsdygtige Farver. Tillige er Forskellen mellem dem og uorganiske røde Farver større, og man finder her nogle af Palettens skønneste Farver. Før som nu anvendes fuldstændig uægte røde organiske Farver af Campsschetræ (der næsten leverer alle Farver), Folium, der nærmest ligner Lakmus og kan være blaa og rød efter som Pigmentet er alkalisk eller surt. Brasilietræ og Drageblod, der omtales meget i Kildeskrifterne, saavel som Saflor o. m. andre. Disse Stoffer benyttes ogsaa til Forfalskning, ja man laver deraf Lakfarver, der bærer mere tillidsvækkende Navne som Cochenilleroth og Carmoisinlak.

Af de ægte røde Lakfarver, som vi nu har, og som tidligere er omtalte, har man allerede i Oldtiden kendt Purpur af Purpurmuslingen, der skal være opdaget af Phønicierne, Cochenille eller rettere Carmin er formodentlig identisk med Vermiculum efter Navnet at dømme (vermis= Utøj); den affarvede Vermiculum mener vi at kende, som en nu brun Farve, blandet med hvidt som violetlig rosa. Heraclius benytter ogsaa Navnet Carmin som schatteres med sort og forhøjes med Blyhvidt. Det ser her ud, som det er en anden Farve end Vermiculum. Ved Cochenillens Afsining indvindes Granitta eller Garbling, formodentlig den fra Oldtiden kendte dybt sorte Farve Granetum. 1,45, M. I. Danw's wohlunterreichteter Schilderer und Maler etc. 2. Aufl. Kopenhagen und Leipzig 1755. Man bruger nu ofte Navnet Vermillon eller Carminzinober for den Zinoberfarve, der har noget Skær af Carmin, endskønt den ikke har noget med Cochenille at gøre.

Krap synes ogsaa at være en fra Oldtiden kendt Farve: Erythrodanon; men det er sikkert umuligt i de gamle Billeder eller Dekorationer at skelne disse Farver fra hverandre, som det i det hele taget er svært at bestemme en opstrøgen organisk Farve, selv om den ikke er gammel.

Den største Betydning har disse prægtige Purpurtoner i Oldtiden sikkert haft til Farvning af Tøjer. I Kunsten taber Purpurtonerne meget ved at være matte baade i Lyset, men navnligt i Skyggerne. Da derfor den Tid kommer, da man ved klare Fernisser kan holde Billedfladerne blanke og dybe, og da Oliefarverne begynder at vinde Fodfæste, er det rigtigt, at Lakfarverne fejrer deres Triumf. Man kunde fristes til at formode, at Olieteknikken netop har vundet saa stærk Fremgang paa Grund heraf. Dette Tidspunkt er i alle Henseender Renaissancen, og Fremskridtene i Kunsten har ogsaa teknisk set trængt til en Genfødelse, fra de stive monotone Madonna-Billeder paa Guldgrund malede efter Recepten fra Athos, gentagne til en Trivialitet, der tydeligt spores i Middelalderens Slutning.

Det har alle Dage været vanskeligt at arbejde med Lakfarver. De maa males i fed Olie, der tørrer langsomt, og fremskynder man Tørringen med Iltningsmidler eller vedVarme, udsætter man sig for, at Farven sprækker eller kryber sammen. I Renaissancen har man kunnet overvinde denne Vanskelighed, og endnu til Slutningen af det 17de Aarhundrede arbejdes der almindeligvis godt med Lakfarverne, men saa begynder Forfaldet, som jeg tror ligger hos den Malende og

ikke i Farven. Maleren er ophørt med at være Maletekniker, og gradvis forfalder Tekniken indtil vor Tid. I Venedig stod Behandlingen af Lakfarverne vel højest i Titians Dage. Paa den Tid varieres og behandles Farven med den mest glimrende Virtuositet.

Maaske har Venetianerne faaet bedre Farver gennem deres store Handelsforbindelser med Orienten, men ogsaa i andre Lande har flere store Kunstnere kunnet male med Purpurfarver, Rubens, Velasques, van Dyck o. a., men Variationen af Purpurtonerne er ubetinget størst hos Venetianerne. Man har vel ofte undermalet Lakfarverne og ofte brugt uholdbare (billigere) Lakfarver, men disse sidste er nu helt forandrede til et sortbrunt Stof, saa man kan være i Tvivl om, det virkelig hører med til Maleriet eller ej.

Lasurer i Olie viser sig i Reglen mørkere paa Billederne i Tidens Løb end oprindelig tilsigtet, og der er laseret meget med de varme Farver, vel mest med Gult. Som Kunstneren har anvendt Blaat for at opnaa Fjernheden, har han vel brugt de varme Farver til den modsatte Virkning. En varm Lasur gør da ogsaa Farvetonen mere materiel og trækker den frem mod Forgrunden. Maleriernes Forgrund er da foruden at være kraftigere i Forholdet mellem Lys og Skygge i Reglen varmere i Farven. De ældre Mestre benytter sig meget af denne Virkning, der ogsaa er en absolut rigtig Opfattelse af Naturen.

At gamle Billeder som Helhed fremtræder som stærkt gule eller brune er, naar det ikke skyldes Anvendelse af Forgyldning, tildels fordi de dækkes af tykke Fernislag, som i sig selv er klar gul og virkende som Lasur.

Gule Lasurer er ofte stærkt forandrede, saaledes paa Blomster som man kender som højgule, og stærkt gule Lasurer paa blaat er helt forsvundne. Særlig i Rokokotidens Kunst træder dette frem, men fra samme Tid er ogsaa tidt de langt mere holdbare røde Lakfarver ødelagte.

Gaar man gennem en Malerisamling, vil man ofte se, hvorledes den røde Farve af Malerne er benyttet til et danne Billedets Attraktion. Enten holdes det Røde eller Rødgyldne udenom en mere lys Midte som f. Eks. Ansigtet i et Portræt, eller ogsaa benyttes det Røde netop til at danne Tiltrækningen i det i øvrigt ikke røde Billede. Rødt midtpunktsøgende eller rødt midtpunktflyende kunde man kalde det. Den stærkt røde Farve er som et kaldende Raab: Her! Her!

Jeg har omtalt, hvorledes Fremstillingen af det farvemæssigt set renest mulige Pigment kun har ringe Betydning i Kunsten. Men udenfor denne er Betydningen saa meget desto større. I Handel og Industri, hvor Varen først og fremmest skal udøve sin Tiltrækning paa Køberen, er en smuk lysende Farve at allerstørste Vigtighed. Vogne, Skibe, Legetøj, Maskiner m. m. men frem for alt til Farvning af Tøjer. Anvendelsen af farvede Stoffer er kolossal, og Forbruget af Farvestoffer er steget til det mangedobbelte i vor Levetid, navnlig siden Tjærefarvekemien rigtig har taget Fart. I denne Farvekamp er en jublende ren rød absolut Favorit.

Man skulde saaledes antage, at Menneskene havde opnaaet en fuldstændig Suverænitet over Farverne. Men i Kunsten, saavel som udenfor, tvinges man hurtig til at bøje sig for den Kendsgerning, at vor Forestillingskreds begrænses af de Indtryk, som vore Sanser modtager fra den os omgivne Natur; og da selve Naturen altid er i Overensstemmelse med, hvad der er skønt, kan man vel ogsaa sige, at hvad der er skønt, er det, som er det naturlige, og det unaturlige vil derfor

altid virke ubehageligt paa os i Forholdet til, hvor fint et Sind eller Syn er udviklet og følsomt for Fænomenet.

Det ydre Indtryk virker atter paa Sjælen, saa ogsaa Farveindtrykket i overført Betydning har sin uskrevne Lov, som alle vil bøje sig for, om end der blandt Menneskene er mange haardhudede Individer i den Henseende, saa føler de dog f. Eks., at en blegrød Rose taber af sin Skønhed ved at anbringes mod en valmuefarvet Baggrund uden Mellemled, og de vil ogsaa føle, at Kærlighedsfarven er rød og f. Eks. ikke sort eller graa. Jo mere Menneskene omgaas med Farver, des mere bindes de, des dybere bliver Følelsen for Betydningen af at anvende dem efter deres Bestemmelse — til Glæde.

SVEND RØNNE.

ET BREV FRA JACQUES SALY TIL REVERDIL

(Det findes i Salomon Reverdils Arkiv i Bibliothèque publique i Genève)

Monsieur.

J'ai reçu hier au soir la lettre dont vous m'avez honoré. Je sens très vivement, Monsieur, le service que vous avez voulu me rendre en me proposant pour faire un dessein de traineau; et vous ne pouvez pas douter combien il m'importe dans les circonstances ou je me trouve de me conformer aux ordres du Roi et aux desirs de la Cour; cependant, telle volonté que j'en puisse avoir je me vois dans l'impossibilité de faire ce que l'on me demande n'en ayant aucune espèce de connoissance. Je n'ai jamais été en Allemagne ou ces sortes de traineaux sont beaucoup en usage, et il(!) ne sont point connus, comme vous scavez en France ni en Italie. De sorte que je puis vous protester sur ma conscience que je n'en ai jamais vu, et par que consequent je n'en connois ici les parties obligées ni les libres, c'est à dire celles déstinées à la commodité de ceux qui sont dessus, ni celles ou l'on peut y introduire des ornements; de plus le stile qu'il faut employer à ces sortes de choses est si opposé à celui que j'ai étudié, que j'y serois aussi neuf que vous, et qu'en l'eprouvant aujourd'hui je ne ferois que l'ouvrage d'un commençant, qui ne rempliroit nullement l'idée que vous vous en êtes formé en me choisissant, et qui nécessairement seroit rébuté. Tout(!) ceux qui ne seront pas instruits comme vous l'êtes, Monsieur, de ce que c'est que genre dans les sciences et dans les beaux arts, ne manqueront pas de trouver incroiable que celui qui a sçu faire une statue equestre ne sache pas faire un traineau, cependant rien de plus certain. Si les personnes vouloient réfléchir elles reconnaitroient facilement, qu'il doit être plus aisé de faire un poême entier dans une langue que l'on a étudié que deux vers dans une autre dont on a aucune conoissance.

Au nom de Dieu, Monsieur, tirez moi de ce cas cruel d'un façon qui ne me soit préjudiciable. J'afirme ici sous serment 1° que par les raisons ci dessus allégués, je ne me trouve nullement capable de m'acquitter d'une façon convenable pour la cour et pour moi, de ce que l'on me demande. 2° qu'indépendament de l'intérêt que j'ai de ne rien refuser à la cour, je conserve tant de sensibilité et de reconnaissance pour les graces que j'ai reçu du Roi que je me trouve très malheureux de ne pouvoir pas lui en donner une foible preuve dans cette circonstance.

Mr. Wiedewelt qui joint au genre historique celui des bons ornements, est plus que tout autre ici en état de bien s'acquitter de cette besogne. En me rendant le bon office de le charger de faire le dessein dont il est question; il en résultera differents avantages; vous m'épargnerez le désagrément de faire une mauvaise

chose, et qui pourroit ne m'être que très préjudiciable à tous égards; vous flatterez M. Wiedeweldt et en même tems toute la nation; et la cour en sera beaucoup mieux et plus promptement servie.

Mettez moi, je vous demande en grace, Monsieur, aux pieds du Roi et représentez lui qu'à tous égards je mérite plutôt d'être plaint que blamé. Faites lui s'il est nécessaire lecture de cette lettre. Je préfère mille fois de passer pour ignorant que pour ingrat. Comme on ne veut qu'un beau dessein de traineau il doit être égal à tout le monde de qui il soit fait. Je remets mon sort entre vos mains, vous connoissez Monsieur, ma droiture et ma gratitude pour les bienfaits reçus. Je connois la bonté de votre cœur votre intégrité et le zèle que vous mettez à obliger lorsque vous pouvez le faire sans nuire à personne, le tout dépend du point de vû, sous lequel mes raisons seron(!) présentées, ainsi j'éspère tout de votre justice et de votre amitié.

J'ai l'honneur d'être avec la plus grande estime et la plus entière considération

Monsieur
Votre très humble et
très obeissant serviteur
Saly.

à Copenhague
7. Decembre 1771.

Saly havde kort Tid før søgt og faaet sin Afsked som Direktør for Kunstakademiet, fordi han var utilfreds med det ny Reglement for Akademiet, der blev udstedt 21. Juni 1771. Han vilde dog gærne vedblivende staa i godt Forhold til Hoffet, bl. a. for at faa Støtte derfra under sin Strid med det asiatiske Kompagni om at faa sit Tilgodehavende for Frederik V's Rytterstatue udbetalt. Det var ham derfor højst ubehageligt at skulle give Afslag paa Opfordringen til at give Tegning til Kanen, og hans Brev viser, hvor megen Umage han gør sig for ikke at støde Hoffet, og hvorledes han søger Hjælp hos Kongens gamle Lærer og Ven Reverdil, som havde forebragt ham Hoffets Ønske.

Der foreligger ikke noget Svar fra Reverdils Haand til Saly, men han synes at være blevet fritaget for Hvervet.

Hofregnskaberne viser, at der i Vinteren 1771—72 anskaffedes 3 ny Kaner. Den ene blev købt i Holland gennem Conrad Fabritius, Ejeren af Enrum. Han tilbød i et Brev af $^{10}/_{12}$ 1771 (4 Dage efter Salys Afslag) Staldmester Fr. Bülow Kanen, som synes at have været meget pragtfuld og kostede den betydelige Sum 809 Rdl. 11 ß.

De to andre forarbejdedes herhjemme og paabegyndtes sandsynligvis i Dec. 1771. Da den ny Regering efter Struensees Fald 17. Jan. 1772 indførte et Sparesystem i alle Hofudgifter, henstillede Bülow til Kongen (25. Jan. 1772), at de to paabegyndte Kaner dog maatte fuldendes, hvilket bevilgedes. Den ene af disse beskrives i Staldetatens Inventarieliste saaledes: »En Slæde til 2 Personer som in A° 1772 ny er bleven forfærdiget, udvendig er den af Billedhugger Arbeyde smuk udskaaret af Façon som en Drage og overalt forgyldt og forsølvet samt med Lack og Guldfernis af adskillige Couleurer overdragen . . .«. Den anden beskrives saaledes: ». . . udvendig er denne Slæde udskaaren af Billedhugger Arbeyde og forpaa anbragt tvende Hunde samt overalt paa Bildverket forgyldt og forsølvet . . .«. Men de nøje specificerede Regninger over dem viser ingen Betaling hverken til Saly, Wiedewelt eller nogen anden Kunstner, saa de synes at have været rent Haandværksarbejde; de var ogsaa ret billige (262 Rdl. og 215 Rdl. 4 ß).

At Hoffet iøvrigt brugte Kunstnernes Hjælp til Udførelse af deres Husgeraad,

viser Staldetatens Regnskab d. 11. Juni 1772: »Professor Pilo for at lade en Kane forgylde som til Hans Majestæts Brug var bestemt, 20 Rdl.«. Pilos Regning, der var indsendt allerede d. 10. Sept. 1771, lød paa 36 Rdl.!

HENNY GLARBO.

EN HOLLANDSK MALERS FRANKRIGSREJSE I 1648.

I de S. 148 nævnte, det kgl. Bibliotek tilhørende haandskrevne Rejsedagbøger (Ny. kgl. Saml. 370, 40) har Willem Schellinkx berettet udførligt om alle de Mærkværdigheder, han har set paa sine Rejser i Frankrig 1646 og 1663, i England 1661—65, i Italien 1663, 1664 og 1665. De tre anselige Bind har tilhørt Suhm; hvorfra han har faaet dem vides ikke. Deres Ry maa engang have været stort. Houbraken, paa hvis Tid de tilhørte Arnout van Halen, aftrykker i sin »Schouburgh« paa mange Sider (I. S. 263—273) en Del af deres Meddelelser om de Skatte, Schellinkx har fundet paa sine Rejser 1661—65. For Nutiden, der har Bädecker, kan denne Del af Optegnelserne næppe kaldes synderlig fængslende. Hofstede de Groots Plan om at udgive Rejsebøgerne er ogsaa opgivet. Beretningen om den 19aarige Malers første Udfærd til Frankrig turde dog fortjene kort at refereres, hvad der, saa vidt vides, endnu ikke er sket. Hans Hollandsk vil næppe for danske Læsere være svært at forstaa. Hans egen Stavemaade er bevaret for saa vidt hans Skrift har kunnet tydes rigtigt. Her tilføjede Ord og Bemærkninger er angivne ved [], Oversættelser er satte i ().

Den 1. April 1646 tog han med Skøjten til Enckhuyzen, derfra til den Texel, hvor omtrent 400 Skibe afventede gunstig Vind. Med Skibet »Princes Amalie« sejlede han til Nantes, om Bord havde han »om tijdkorting de Schiffers vertrek af Kauyt van binnen ront om beschildert met Landschaffen«, og dækkede derved Rejseudgifterne. Omsider førte Skibet gennem Vinhaverne og Kornmarkerne ved Loire ham den 17. Maj til hans Bestemmelsessted. »Aldaar dan gelukig aangekomen zijnde zo hadde ik morgens de koots gekreegen (faaet Feberen) tot een intreede of welkomst in Vrankryk, wat ock oorsaakt [war] door't lange scheep zyn, de zeelucht, schepskost en de verandering van lucht. [Dan] ward ik door de Barkguider (Baadføreren) gebracht ten huys van den koopman Marten Domer, alwaar ik welkom was by de vrienden en Sr Lambert Domer de welke myn ontboden hadde om t zamen door Vrankryk te reyzen«. Han spadserede ud med Lambert Doomer og Maleren Monsr Cesar van Everdingen, skønt Feberen ikke lod sig fordrive ved noget Middel, og da en Apoteker havde skaffet ham en Smule Lindring, tegnede han i de Dage, der var ham gode,—ligesom Doomer—Prospekter af Byen og dens Omegn. I Rejsedagbogen er indlagt hans Tegning af »De Brugh van Nantes«. »Endelyk de koorts (Feberen) myn verlatende, zo maakte wy ons Reystuygh vaardigh om te vertrekken, op apostel-paarden«. (Det ogsaa i Danmark kendte Udtryk for at gaa paa sine Ben).

De to Kunstnervenner undersøgte grundigt alle de mærkelige Byer, de kom igennem paa deres Vandring til Paris, hvortil de naaede først i August. Lambert Doomer, der havde overtaget Faderens Forretning med Ibenholts-Rammer, opsøgte i Faubourg Saint Antoine en Ven, der var Ibenholtsarbejder, og fik Doomer og hans Rejsefælle indlogerede i samme Hus, hvor han boede. Med ham besaa Schellinkx Byens Herligheder. »Hadde ik gehoopt tot Parys te vinden de konstige schilders Jan Asselin alias Crabbetje en Nicolas Helt alias Stockade, aan de welke (wy) gerecomman-

deerd waren door de Hr. Arnout Jordaans Rampertz, ontvanger (Rodemester) van Nijmegen. (Helt Stockade, der er mindre alment kendt end Asselijn, har malt det store, smukke, tidligere B. v. der Helst tilskrevne Dobbeltportræt i Louvre). »Doch waren beide met vrouw en kinder een wynigh te vooren van dar na Hollant vertrokken. — Gingen bezoeken den Const Handelaar Mons. Ferdinand waar aan een brief van Recomand [een vriendt] hadde my mede gegeven door Monsr Caspar Ruts junior. Voor tydkorting zo schilderde wy elk (hver) een stukje waar voor [hy] ons vereerde eenige bookjes, prenten van Jan Asselijn en anderen«. De hollandske Malere har aabenbart været indtagne i Paris og Frankrig. Schellinkx var det ikke mindst. Over Rouen og Havre kom han først tilbage til Amsterdam den 11. Oktober.

Det er i alt Fald lige saa kuriøst, at en hollandsk Maler i det 17de Aarh. har ført en saa vidtløftig Dagbog, hvor kendte Kunstnere nævnes, som at den er havnet i Danmark. Og om end Houbraken overdriver Schellinkx' Værd, var han ikke nogen daarlig Kunstner. Snurrigt nok synes hans Museet tilhørende Landskab med antikke Ruiner engang at have været et af Samlingens mest beundrede. Fraset det af I.V. R. malte Prospekt af Herresædet Spyck er i ældre Tid intet andet af Samlingens Billeder blevet saa ofte kopieret.

K. M.

MINDRE MEDDELELSER.

NOGLE GAVER TIL MUSEET.

Museet ejer kun faa Originalværker af Middelalderens og Renæssancens Skulptur, Med al Anerkendelse af Afstøbningsamlingens Betydning er det dog glædeligst at se Skulpturarbejder i deres rette Stof; Museet har derfor vundet en god Forøgelse ved den af Ny Carlsbergfondet deponerede franske, sentgotiske Marmorstatuette af Evangelisten Johannes, der tilmed er egnet til at være det savnede Modstykke for den smukke ældre Madonnafigur. Den mærkelige Samling af Smaaskulpturer har Georg Gretor beriget med et Par Gaver: Modernos — i mange Eksemplarer kendte — Bronzeplaket af Cacus, der stjæler Herkules' Kvæg, og et nydeligt lille Bronzebeslag med Sigismund Maletestas Portræt, ligt hans Billede paa den ligeledes af Georg Gretor skænkede skønne Medalje af Matteo di Pasti.

Af fremmed Nutidskunst har Museet begrænset sig til at vise svensk, norsk og finsk. Kunsten hos vore nære Stammefrænder har de mest gyldige Krav paa vor Interesse. At vi ogsaa kan lære et og andet af dem, viser mange yngre danske Kunstneres Forhold til Karl Isakson; levede han end hos os, var hans Natur og koloristiske Talent dog udpræget svensk. En anonym Gave til Museet er hans i udsøgt fine, mættede Toner malte Studie af en siddende kvindelig Model. Mægler Gabrielson har foræret Museet Carl Ryds »Frugter i en Skaal«. Johan Børjesons af Emil Bissens Bo skænkede lille Brændlersskitse af en nøgen Kvindefigur, paafaldende beslægtet med en lignende Skitse af Hasselberg, er smuk, men selvfølgelig ikke en saa værdifuld Forøgelse af Museets svenske Skulpturer som den hos Sergel af en dansk Beundrer, Grev Bille Brahe, Aar 1800 bestilte Gentagelse i Marmor af den herlige Gruppe Amor og Psyke.

Et kraftigt norsk Malertemperament har sat sit Præg paa Henrik Lunds »Sommerdag paa Skaatø«, en anonym Gave til Museet. Direktør Helge Jacobsen har skænket det Søren Onsagers »Kvindelig Model«, Professor E. C. Abildgaard-Løffler og Hustru Hans Gudes 1894 malte Billede »Troldtinderne i Romsdalen«. Den rige

Repræsentation, Museet har for I. C. Dahl, der ved sin Fødsel tilhørte Fællesmonarkiet og stedse bevarede Kærlighed og Agtelse for Danmark, hvor han havde trofaste Venner, er i de sidste Aar forøget med Køb og Gaver. Generalkonsul Johan Hansen har skænket det omtr. 1815 malte Billede af Broen over Tryggevælde Aa, et Strandstudie fra 1825 og et norsk Fjældlandskab, Dr. med. Kr. Fr. Carøe et lidt gammeldags Studie fra 1814 af et Bøgetræ ved Engelholm og det friske Studie fra 1834 af et Egetræ i Haven ved Wörlitz nær Dessau.

Desuden har Dr. Carøe givet Museet en stor Gave i en Samling franske Billeder, der tidligere har tilhørt Paul Gauguin, to af Gauguin selv, to af Pissarro, tre af Guillaumin, deriblandt »Nasturtiealléen«, et af hans bedste Arbejder. Hollænderen Jongkinds Akvarel af Skibe i Le Havres Havn tør vel medregnes til fransk Kunst. Billederne er deponeret i Glyptoteket, der har overtaget den for Museet uoverkommelige Opgave at tilvejebringe en Repræsentation for de betydeligste Værdier i nyere fransk Malerkunst. En meget vigtig Opgave, fordi vor Dømmekraft vilde staa i Fare, hvis Interessen for Kunst hos os begrænsedes til det, der er frembragt i Fortiden og i Danmark eller Norden, og der ikke gaves os Lejlighed til at se Prøver af det bedste, der i vor Tid eller nær vor Tid er frembragt andetsteds. Og langt det ypperste er blomstret frem i Frankrig.

Den danske Generalkonsul i München Julius Neuburger har skænket Museet tre Billeder; den smukke Tanke fortjener en varmere Tak end selve Gaven. Skønt et Maleri af den belgiske Maler I. H. de Haas efter Pechts Anmeldelse af en international Udstilling i München viser »ein Paar wundervolle Esel« og ikke kan kaldes daarligt, er det uegnet for at fremhænges i et dansk Museum og overladt Christianshavns Gymnasium. Og den overlegent dygtige Lenbachs Portræt af en Dame med natlige Dybder i sin Sjæl hører desværre til de Arbejder, der gør ham mindst Ære, og som er dansk Smag mest imod. Denne tilfredsstilles mere af det tredie Billede, G. G. Schildknechts lille Karakterstudie i Leibls Stil af en gammel Bonde. Kunsthandler M. Grosell har skænket Museet et Par nette Smaastudier af den sympatetiske Valentin Ruths, men de Museet tilhørende Billeder af tysk Kunst fra forrige Aarhundrede — af hvilke nogle smukke Studier af Catel er de bedste — er for faa, for uligeartede og for lidet betydelige til med Rimelighed at kunne danne nogen ny Afdeling i Museet. Har Glyptoteket ingen Anvendelse for dem, maa de foreløbig blive hjemløse.

K. M.

FORTEGNELSE OVER ILLUSTRATIONERNE

N. A. Abildgaard: Høstmand. Tegning. Kobberstiksamlingen ..... Titelbladet
Jens Juel: Baggrundsstudie til Portrættet af J. A. Tronchin. Tegning. Kobberstiksamlingen ..... Frontespice
Dieric Bouts: Jomfru Marie med Kristusbarnet 2
— Jomfru Marie med Kristusbarnet. Kunstmuseet 3
Hans Memling: De hellige tre Konger kommer til Bethlehem. Kunstmuseet .. 7
Nederlandsk (o. 1500): Kristus paa Korset. Kunstmuseet 9
Jan van Eyck: Kardinal Nicolaus Albergati. Sølvstiftstegning. Dresden 10
Efterfølger af J. van Eyck: Portrætstudie. Kunstmuseet 11
Petrus Christus: Altertavlefløj med Portræt af Stifter og den hellige Antonius. Kunstmuseet 15
Louis Bradt: Juel spadserer med Mme Bonnet i Haven i Genthod. Kobberstik i Bonnets »Oeuvres« 17
Jens Juel: Jac. Vernet. Universitetsbiblioteket, Genève 19
— Mme Charles Bonnet. Privateje, Genève 20
— Charles Bonnet. 1777. Universitetsbiblioteket, Genève 21
Louis Bradt: Charles Bonnet i sit Arbejdsværelse i Genthod. Kobberstik i Bonnets »Oeuvres« 23
— Saussure paa Vandring i Gletscherne. Kobberstik 26
Jens Juel: Horace-Bénédict de Saussure. 1778. Universitetsbiblioteket, Genève 27
— Mme H.-B. de Saussure. 1778. Privateje, Genève 29
— Susanne Holm. Kobberstiksamlingen 33
— Jean-Armand Tronchin. 1779. Privateje, Genève 35
— Antoine-Josué Diodati. Universitetsbiblioteket, Genève 36
— Mme Diodati-Rilliet g. m. A.-J. Diodati. Privateje, Genève 37
— Mme Diodati-Chapuis. Privateje, Genève 38
— Mme Lullien-Pictet. Privateje, Genève 39
— Mme Massé-Diodati. 1780. Privateje, Genève 41
— Mme de Bontemps-Le Fort. Privateje, Genève 42
— Marie-Antoinette Diodati. Privateje, Genève 43
— Mme Jaqueline Sénebier. 1778. Privateje, Genève 45
— Marc Turettini. Privateje, Genève 46
— Mme Jean Louis de Budé. 1778. Privateje, Genève 47
— Mme Suzanne de la Rive, f. Tronchin. Privateje, Genève 49
Jens Juel (og Clemens): »En Scene paa Mont-Salève«. Tegning, Kobberstiksamlingen 51

Jens Juel: Selvportræt. Tegning, Kobberstiksamlingen 52
Jacob Jordaens: »Færgebaaden til Antwerpen«. Kunstmuseet 53
Rubens: Kristus paa Korset. Kunstmuseet 59
— Mandsportræt. Kunstmuseet, dep. af Ny Carlsberg Glyptotek 62
Rubens (med van Dyck som Medarbejder): Akilleus paa Skyros. Prado-Galleriet, Madrid 63
A. van Dyck: Akilleus paa Skyros. Skitse. Kunstmuseet 64
P. van den Wyngaerde efter van Dyck: Akilleus paa Skyros 65
A. van Dyck: Mandsportræt. Kunstmuseet 67
Frans Snyders: Vildt og Frugter i et Herskabskøkken. Kunstmuseet 69
Jan Siberechts: Interiør. 1671. Kunstmuseet 72
— Vadestedet. Kunstmuseet 73
Duccio di Buoninsegna: Madonna. Kunstmuseet, dep. af Ny Carlsberg Glyptotek 77
Ukendt Kunstner af Duccios Skole: Madonna. Città di Castello 79
Simone Martini og Lippo Memmi: Bebudelse. Ufficierne, Firenze 85
— - — Helgen og Helgeninde. Kunstmuseet 87
Andrea Mantegna: Kristus som den lidende Forsoner. (»Smertensmanden«). Kunstmuseet 91
— Oljebjerget. National Gallery, London 99
— Loftsmaleri i Camera degli Sposi, Castella di Corte, Mantova 102
— Madonna. Uffizierne, Firenze 103
— »Pietà«. Brera, Milano 111
Rocco Marconi: Madonna mellem Stifterportrætter. Kunstmuseet 117
Nardo di Cione: Madonna mellem Helgene. Kunstmuseet 118
Cima da Coneglianos Værksted: Madonna. Kunstmuseet 119
Antonio Solario: Jomfru Marie tilbeder Kristusbarnet. Kunstmuseet 121
Fiorenzo da Lorenzo: Kristi Opstandelse. Kunstmuseet 123
Tintorettos Stil: Jomfru Maries Himmelfart. Kunstmuseet 125
Francisco da Zurbaran: Portræt. Kunstmuseet 127
Hyacinthe Rigaud: Frederik IV som Prins. Kunstmuseet 129
Nicolas Lancret: Dansen. Kunstmuseet 131
Hubert Robert: Dekorativt Landskab. Kunstmuseet 132
J.-B. Oudry: Hunde ved Jagtudbyttet. 1726. Kunstmuseet 133
Bartholomæus Bruyn: Mandsportræt. Kunstmuseet 135
Rembrandt-Elev: Profeten Elias hos Enken i Sarepta. Kunstmuseet 137
Jacob Adriansz Backer: Dameportræt, Kunstmuseet 138
Thomas de Keijser: Dameportræt. Kunstmuseet 139
Frans Hals: René Descartes. Kunstmuseet 140
Gabriel Metzu: Herreportræt. 1650. Kunstmuseet 141
J. van Ruisdael: Skovvej. 1647. Kunstmuseet 143
Guilliam du Bois: Vej gennem en Landsby. 1646. Kunstmuseet 144
J. van Ruisdael: Klitterne ved Haarlem. Kunstmuseet 145
A. van de Velde: Kreaturer ved en Høj. 1660. Kunstmuseet 147
Lambert Doomer: Geden ved Tidslen og Græskarret. 1676. Kunstmuseet ... 149
Rutger van Langevelt: Kirke under Gudstjenesten. 1668. Kunstmuseet 150

KARL VAN MANDER: Ulrik Frederik Gyldenløve. Kunstmuseet 151
ABRAHAM WUCHTERS: Christian Reedtz som Amor. Kunstmuseet 153
WOLFGANG HEIMBACH: Posten bringes til Herregaarden. 1651. Kunstmuseet . 155
W. VAN DE VELDE: Orlogsskibe ved København. Frederiksborg-Museet..... 157
W. VAN DE VELDE d. æ.: Slaget i Øresund 1658. Frederiksborg-Museet..... 159
N. A. ABILDGAARD: Venus og Amor. Kobberstiksamlingen..... 161
— Pax triumphans. Kobberstiksamlingen 163
— Onsdagen (Merkur). Kobberstiksamlingen 165
— Marthe bringer Brevet. »Peder Paars«, tredje Bog, anden Sang. Kobberstiksamlingen 166
— Avind hos Æolus. »Peder Paars«, første Bog, første Sang. Kobberstiksamlingen 167
— Anakreon. Kobberstiksamlingen 168
— Anakreon. 1808. Kunstmuseet 169
— »Moderglæde«. Kobberstiksamlingen 170
— »Trældom hæmmes« og »Trældom afskaffes«. Skitser til Relieffer paa Frihedsstøtten. Den kgl. Porcellænsfabrik..... 171
A. WEIDENHAUPT efter ABILDGAARD: »Trældoms Afskaffelse«. Relief. Den kgl. Porcellænsfabrik 173
J. WIEDEWELT efter ABILDGAARD: »Retfærdighed«. Relief. Den kgl. Porcellænsfabrik 173
J. WIEDEWELT: »Troskaben«. Statuette. Den kgl. Porcellænsfabrik..... 175
JENS JUEL: Landskab fra Genfersøen. Privateje, Kjøbenhavn 176
ALEXANDER COOPER: Portræt af Karl van Mander. Kunstmuseet..... 179
A. WUCHTERS: Portræt af von Bracht. Kunstmuseet..... 179
HANS VAN ENUM: Mandsportræt. Kunstmuseet 181
S. A. 1680: Mandsportræt. Kunstmuseet 181
Sølvkapsel med Miniaturportræt. Kunstmuseet..... 182
P. C. SKOVGAARD: Kronhjort med to Hinde. Kobberstiksamlingen..... 183
C.-N. COCHIN FILS: Dameportræt. Kobberstiksamlingen 185
NIC. LAVREINCE: Scene i en Park. Kobberstiksamlingen..... 187
R. COSWAY: Dame med Harpe. Kobberstiksamlingen..... 189
JENS JUEL: Studie af hans Kone, til Billedet i Galleriet. Kobberstiksamlingen . 191
CORNELIUS HØYER: Mme Clemens, f. de Coninck, med hendes to Børn. Kobberstiksamlingen 194
Venus og Amor. Kobberstik af J. Saenredam 1604 efter Peter Isacksen 195
Portræt af Hans van Achen. Kobberstik af J. Saenredam 1605 efter Peter Isacksen 197
PETER ISACKSEN (?): Portræt af Christian IV. Rosenborg 200
— Portræt af Christian IV. Frederiksborg 201
PETER ISACKSEN (og REIMERT PEDERSEN?): Dobbeltportræt af Christian IV og Dronning Anna Cathrine. Rosenborg 204
PETER ISACKSEN: Christian IV. Det store Rosenborgbilledes oprindelige Form. 205
Hertug Frederik (senere Frederik III) og Hertug Ulrich som Børn. Kobberstik af Adr. Matham efter Peter Isacksen 207
Christian IV paa den hvide Hest foran Kalmar. Efter Peter Isacksen. Rosenborg 215

C. W. Eckersberg: De to ældste Jomfruer Nathanson. Kunstmuseet 221
Anton Schoonjans: Selvportræt. Uffizierne, Firenze 227
Jan Frans Douven: Selvportræt. Uffizierne, Firenze 229
A. Schoonjans: Prinsesse Sophie Hedevig. Frederiksborg 231
— Prins Wilhelm. Rosenborg 233
J. F. Douven: Christian V. Rosenborg 235
— Prinsesse Sophie Hedevig. Frederiksborg 238
— Prinsesse Sophie Hedevig. Rosenborg 239
Hans Baldung Grien: Vaabentegning. Kobberstiksamlingen 241
Sydtysk c. 1490: Figurer fra et Getsemane-Billede. Kobberstiksamlingen 245
Hans Leonhard Schäufelein: Jesus vandrer paa Søen. Kobberstiksamlingen 249
Hans Baldung Grien: Oldingehoved. Kobberstiksamlingen 253
Albrecht Altdorfer: Landsknægte. 1508. Kobberstiksamlingen 259
— Bibelsk Motiv. 1512. Kobberstiksamlingen 261
Wolf Huber: Marias Bebudelse. 1514. Kobberstiksamlingen 263
Sydtysk ca. 1525—50: Det store Grantræ. Kobberstiksamlingen 267
Vigilius Erichsen: Gertrude Sabine Spengler, f. Trott. Kunstmuseet 270
Jens Juel: Anna Elisabeth Battier, f. Storp. 1771. Kunstmuseet 273
— Løbende Dreng (Marcus von Schmidten). 1802. Kunstmuseet 275
Jul. Exner: En Gondol. 1857. Kunstmuseet 277
L. A. Ring: Foraar i Hals. 1890. Kunstmuseet 279
W. Marstrand: En Trolovelse ved en Sygeseng. Kunstmuseet 281
P. C. Skovgaard: Portræt af J. Th. Lundbye. 1841. Kunstmuseet 283
J. Th. Lundbye: Refsnæs. Farvelagt Tegning. Kunstmuseet 285
Hans Smidth: En tredje Klasses Jernbanekupe. Kunstmuseet 287
Kai Nielsen: Staaende Kvindefigur. 1921. Kunstmuseet 289
Lorenzo Monacos Stil: Brudstykke af Fodstykket for en Altertavle. Kunstmuseet 290
Grundplanen over I. C. Spenglers Billedgalleri paa Christiansborg 293
Jacob Adriaenz Backer(?): David med Goliats Hoved. Kunstmuseets Magasin 299
Georg Pencz: Mandsportræt. Kunstmuseet 301
»Mesteren fra Frankfurt«(?): Kongernes Tilbedelse. Kunstmuseet 305
Nederlandsk 1567: Mandsportræt. Kunstmuseet 309
Cornelis Decker: Egetræer ved en Sø. Kunstmuseet 311
Vincent Sellaer: Den hellige Familie. Kunstmuseet 313
Nederlandsk 16. Aarh.'s Begyndelse: Mandsportræt. Kunstmuseet 315
Jan van Goyen: Prospekt fra Byen Arnheim. Kunstmuseet 317
Abraham van Beijeren: Fisk paa et Stenbord. Kunstmuseet 319
Hans Memling: Portræt af en ung Mand. Kunstmuseet 321
Aert Pieterszen: Mandsportræt. Kunstmuseet 323
Pieter Lely: Dameportræt. Kunstmuseet 325
Grundplanen over Malerisamlingen paa Christiansborg efter Høyens Omordordning i 1840 328
Tysk ca. 1530: Portræt af en Luthspiller. Kunstmuseet 333
Julian Teniers: En gammel Kone skræller Æbler. Kunstmuseet 335
Adriaen van Ostade: Lirendrejeren udenfor et Bondehus. Kunstmuseet 337

Cornelis Vroom: Udkanten af Skoven. Kunstmuseet 339
Rembrandt: Mandsportræt. Kunstmuseet 244
— Dameportræt. Kunstmuseet 345
Marie gloria. Kretensisk Ikon. Kunstmuseet 355
Ikonens øvre højre Del 358
Ikonens øvre venstre Del 359
Ikonens nedre højre Del 362
Ikonens nedre venstre Del 363
Enkeltfremstilling fra Ikonen, Bebudelsen 365
— - — Jesu Fødsel 368
— - — Jesu Daab 369
— - — Jesu Fremstilling i Templet 372
— - — Lasari Opvækkelse 374
— - — Kristi Indtog i Jerusalem 375
— - — Jesus paa Korset mellem de to Røvere 378
— - — Kristus begrædes 379
— - — Kvinderne ved Graven 386
— - — Kristus besøger Dødsriget 387
— - — Kristi Himmelfart 390
— - — Pinsefesten 391
— - — Forklarelsen 393
— - — Adam og Eva 397

REGISTER

OVER KUNSTNERNAVNE

DE MED * MÆRKEDE TAL HENVISER TIL ILLUSTRATIONER

Abildgaard, Nicolai Abraham, Titelbladet*, 161—175*, 183, 188, 273, 274, 303, 315, 326, 351.
Achen, Hans van, 196, 198.
Adami, Salomon, 180, 181*.
Aelst, Willem van, 335, 345, 346.
Aertsz, Pieter, 304, 334.
Afshoven, Ferdinand, 209.
Agar, Jaques d', 302.
Alberti, Leon eBettista, 360.
Als, Peder, 193, 303, 332.
Altdorfer, Albrecht, 250, 258, 259*, 260, 261*, 263—266, 268.
Altdorfer, Erhard, 269.
Amberger, Christoph, 300.
Antolinez, José, 126, 127.
Apelles, 402.
Arthois, Jacques d', 297, 335.
Asch, Pieter van, 306, 335.
Asselijn, Jan, 297, 298, 305, 409, 410.
Aubry, Etienne, 128.
Avanzi, Jacopo, 380.
Avont, Pieter van, 14.

Backer, Jacob Adriaensz, 138*, 139, 143, 298, 299*.
Backhuysen, Ludolf, 306, 307, 331, 336.
Balestra, Antonio, 313, 338.
Barna, 82.
Barocci, Federigo, 294, 338.
Bartolommeo, Fra, 92, 110.
Bassano, Jacopo, 296, 338.
Beecq, Jan van, 307.
Beerstraaten, Abraham, 336.
Bellini, Jacopo, 93, 98, 104, 380.
Bellini, Giovanni, 92, 101, 113, 119, 295.
Bendz, Vilhelm, 274, 282, 316.
Benvenuti, Giovanni Battista, 294, 295.
Berchem, Claes Pietersz, 304, 333, 346.
Berck-Heijde, Gerrit Adriaensz, 304.
Berg, Magnus, 224, 225, 303.
Bertelsen, Aage, 193.
Bewick, Thomas, 194.
Beyeren, Abraham van, 314, 319*
Bilt, Jabgues van der, 304.
Binck, Jacob, 300.
Bindesbøll, Thorvald, 278.
Bissen, H. V., 287.
Bissen, Vilhelm, 287.
Blanckerhof, Jan, 332, 346.
Blieck, Daniel de, 308.
Bloemart, Abraham, 304, 334.
Blom, A., 194.
Blunck, Ditlev Conrad, 316.
Boel, C., 216.
Boelema, Maerten, 305, 335.
Bol, Ferdinand, 306, 334, 336.
Bol, Hans, 297.
Bolswert, Boëtius a, 58, 217.
Bone, Muirhead, 184.
Bonnard, Pierre, 184.
Bonsignori, Francesco, 100.
Bordone, Paris, 338.
Bork, André, 194.
Bornemann, H., 194.
Borssum, Anthonie van, 148, 304.
Both, Jan, 306, 349.
Botticelli, Sandro, 88.
Boucher, François, 128.
Boudous, R. de, 216.
Bouts, Dierik, 2*, 3*, 4, 6.
Boydell, John, 186.
Bracquemond, Félix, 184.
Bradt, Frederik Ludvig, 17*, 18, 22, 23*, 26*, 28, 30, 37, 41—45, 48, 50.
Bramer, Leonard, 308, 336.
Brangwyn, Frank William, 184.
Bray, Jan de, 298, 299, 334.
Breda, Karl Fredrik von, 43, 60.
Bronzino, Agnolo di Cosimo, kaldet, 124, 294.

Brouwer, Adriaen, 71, 186.
Brown, Ford Madox, 276.
Brunelleschi, Filippo, 96.
Bruyn, Bartholomeus, 135*.
Börjesson, Johan, 410.

Camerarius, Adam, 304.
Camphuysen, Govert, 307, 336.
Caracci, Agostino, 295.
Caracci, Annibale, 295.
Caracci, Lodovico, 295.
Caravaggio, Michelangelo Merici da, 126, 295, 338.
Carlevaris, Luca, 295, 339.
Carmiencke, Johann Hermann, 332.
Carpi, Antonio Maria de, 120.
Carstens, Jacob Asmus, 316.
Cassatt, Mary, 184.
Castagno, Andrea del, 89, 90.
Casteels, P., 154.
Catel, Franz Ludwig, 412.
Catena, Vicenzo, 120.
Cavallini, Pietro, 76.
Caylus, Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de, 130.
Caxèsi, Eugenio, 294.
Cennini, Cenno, 83.
Champaigne, Philippe de, 50.
Christiansen Poul, 193, 280.
Christus, Petrus, 14, 15*, 297, 336.
Cignani, Carlo, 295, 330, 338.
Cima da Conegliano, 119*, 120.
Cimabue, Giovanni, 76, 81.
Città di Castello-Mesteren, 75, 79*, 80, 81, 83.
Claeissen, Pieter, 308, 309, 334.
Claesz, Pieter, 343.
Cleef, Joos van, 135.
Clemens, Johan Frederik, 18, 23, 24, 26, 28, 30, 32, 34—39, 41—44, 46—50, 167.
Cleyn, Frans, 302.
Clouet, François, 298.
Cochin (fils), Charles-Nicolas, 187.
Coffre, Benoît, 231, 301.
Collantes, Francisco, 294, 310, 338.
Cooper, Alexander, 178, 179*.
Cooper, Samuel, 178.
Coques, Gonzales, 297, 298, 334.
Cornelisz, Jacob, 300, 337.
Correggio, Antonio Allegri, kaldet, 295, 322.
Cosway, Richard, 186, 189*.
Courbet, Gustave, 72.
Craesbeek, Joos van, 71.
Cramer, Hieronymus, 302.
Cramer, Peter, 302.
Cranach, Lucas, 10, 134, 135, 300, 337, 338, 343.
Credi, Lorenzo di, 121.
Cuijp, Aalbert, 147, 308.
Cuijp, Jacob Gerrit, 304.

Daddi, Bernardo, 118.
Dahl, Johan Christian Clausen, 316, 411.
Dajon, Nicolai, 175.
Dalsgaard, Christen, 277.
Darbes, Josef Frederik August, 303.
Daumier, Honoré, 184, 285.
David, Louis, 219.
Debucourt, Louis-Philibert, 128.
Decamps, Alexandre-Gabriel, 184.
Decker, Cornelis, 304, 311*, 334.
Degas, Edgar-Hilaire-Germain, 123, 184, 185.
Delacroix, Eugène, 184.
Delen, Dirk van, 346.
Denner, Balthasar, 301.
Derain, André, 184.
Dijck, Anthonis van, 14, 60, 62—70*, 236, 296, 297, 335, 336, 406.
Dittmarsz, Henrik, 225, 302.
Does, Jacob van der, 304, 306, 335, 336.
Dolci, Carlo, 294, 324, 338.
Domenichino, 295.
Donatello, 89, 90, 113.
Doomer, Lambert, 148, 149*, 150, 409.
Dou, Gerrit, 308, 338, 343.
Douven, Bartholomæus, 238.
Douven, Jan Frans, 224—229*, 230—235*, 236—238*, 239*, 240.
Dreyer, Dankvart, 278, 332.
Drouais, François-Hubert, 50.
Dubbels, Hendrik, 305, 349.
du Bois, Guilliam, 144*, 146.
Duccio di Buoninsegna, 1, 75—78*, 80—86, 89, 98, 117.
du Jardin, Karel, 307, 334.
Dullart, Heyman, 136.
Duplessis, Joseph-Siffrède, 272.

Dürer, Albrecht, 90, 92, 113, 134, 247, 250, 251, 255, 257, 263, 266, 300.

Eckersberg, Christoffer Wilhelm, 34, 170, 183, 190, 193, 219—221*, 222, 223, 273, 282, 285, 316, 332.
Ekhout, Gerbrandt van, 307, 334.
Ehrenstrahl, David, 300.
Eisen, Charles, 188.
El Greco, Domenico Theotocópuli, kaldet, 126, 295, 338.
Elias, Nicolaes, 306, 332.
Elliger, Ottomar, 300.
Elsheimer, Adam, 300, 343.
Enum, Hans von, 179, 180, 181*.
Erichsen, Vigilius, 170*, 241, 280, 302, 315, 332, 343.
Evens, Otto, 287.
Everdingen, Allaert van, 304, 306, 332, 335, 336, 345, 346, 349.
Everdingen, Cesar van, 409.
Exner, Julius, 267, 277*, 285.
Eyck, Hubert van, 14.
Eyck, Jan van, 2, 6, 10*, 12—14, 16, 114, 297, 338.
Eyckens, Jan, 154.

Fabritius, Bernaert, 136, 307.
Fabritius, Karel, 136.
Feti, Domenico, 294.
Fijt, Jan, 70, 132, 307, 343.
Fiorenzo da Lorenzo, 122, 123*.
Flinch, Andreas Christian Ferdinand, 194.
Flinck, Govert, 307, 344.
Floris, Frans, 304, 313.
Fragonard, Jean-Honoré, 128.
Franck, Ambrosius, 297.
Frank, Utzon, 288.
Friedrich, Kaspar David, 285.
Fries, Isaac, 298.
Frölich, Lorenz, 192, 194.
Füssli, Heinrich, 172.

Garofalo, 338.
Gauguin, Paul, 184, 411.
Gavarni, Paul, 184.
Gebauer, Chr. David, 332.
Geest, Wybrand de, 306.
Gelder, Aert de, 308, 334.
Ghiberti, Lorenzo, 76.
Giersing, Harald, 193.
Gijsbrechts, Cornelis, 154, 300.
Gijsel, Pieter, 297.
Giordano, Luca, 294, 330, 338.
Giorgione, 89, 295.
Giotto, 78, 82, 83, 92, 98, 118.
Giovanni, Palma, 124.
Goes, Hugo van der, 6.
Goyen, Jan van, 143, 186, 313, 317*.
Grien, Hans Baldung, 241*, 242, 243, 253*, 255—258.
Gross, Georg, 184.
Grønvold, Bernt, 286.
Guardi, Francesco, 124, 125.
Gude, Hans, 411.
Guillaumin, Armand, 411.
Gurlitt, Louis, 332.

Haarlem, Cornelis van, 304, 334.
Haas, I. H. de, 412.
Hackaert, Jan, 306, 307.
Haden, Seymour, 184.
Haelwegh, Albert, 151.
Hagen, Joris van der, 306, 307.
Hals, Dirk, 298.
Hals, Frans, 1, 140*, 142, 281, 297—299, 334.
Hammershøi, Vilhelm, 193, 286.
Hansen, Constantin, 277, 282, 316, 332.
Hansen, Ernst, 193.
Hansen, Hans, 303.
Hansen, Heinrich, 218.
Hansen, H. P. jun., 194.
Hansen, Peter, 193.
Harsdorff, Caspar Frederik, 171, 172.
Hasselberg, Karl Peter, 410.
Haye, Reinier de la, 308.
Heem, Jan Davidsz de, 154, 305, 308, 338.
Heemskerck, Egbert van, 308, 333, 346.
Heemskerck, Maerten van, 304, 331.
Heere, Lucas de, 297, 338.
Heimbach, Wolfgang, 152, 153, 155*, 302.
Helst, Bartholomeus van der, 306, 334, 410.
Hendriksen, F., 194.
Henneberg, Hans Christian, 194.
Henningsen, Frants, 280.
Heusch, Guilliam de, 307.
Heyde, Jan van der, 308.
Heyden, Jacob ab, 217.
Hobbema, Meindert, 304, 311, 334.
Hoeckgeest, Gerard, 305, 308.
Holbein, Ambrosius, 300, 321.

Holbein, Hans (d. y.), 134, 242, 243, 300, 301, 333, 334, 337, 338.
Holbein, Hans (d. æ.), 242, 337.
Hondeeoeter, Melchior d', 186, 307.
Honthorst, Gerard, 303, 331, 341.
Hooch, Horatius de, 298.
Hooch, Pieter de, 306, 307, 335, 336, 341.
Huber, Wolf, 263*, 265, 268.
Huchtenburgh, Jan van, 304, 332.
Huët, Jean-Baptiste, 313.
Hult, van der, 302.
Hunæus, Andreas Herman, 278.
Huysmans, Cornelis, 298.
Hørberg, Per, 54, 56.
Høyer, Cornelius, 36, 48, 178, 183, 190.

Isaacsz (Isacksen), Isaac, 152, 298, 331.
Isaacsz (Isacksen), Peter, 152, 195—218*.
Isakson, Karl, 185, 410.
Iversen, Kræsten, 280.

Jacobs, Juriaen, 331.
Janinet, François, 188.
Janssens, Abraham, 56.
Jensen, Christian Albrecht, 222, 280.
Jerichau, Jens Adolf, 192,
Jerichau-Baumann, Elisabeth, 278.
Jerndorff, August, 278.
Jongh, Frans de, 294, 338.
Jongkind, Johan Berthold, 412.
Jordaens, Jacob, 53*, 54—57, 68, 70, 297, 331, 336, 341.
Juel, Jens, 18—52*, 161, 176*, 177, 183, 188—190, 191*, 193, 272, 273*, 275*, 282, 303, 315, 332, 345, 346.

Kalf, Willem, 345, 346.
Keijser, Hendrich de, 198, 199, 211.
Keijser, Thomas de, 139*, 306, 335.
Keil, Bernhard, 302.
Keirincx, Alexander, 304, 335.
Ketel, Cornelis van, 196, 216.
Knauss, Ludvig, 70.
Knüpfer, Nicolaus, 300.
Koninck, Salomon, 307, 332.
Kraemer, Nikolaus, 257.
Krafft, August, 332.
Krafft, David, 300.
Kratzenstein-Stub, Christian Gottlieb, 274, 303.
Krebs, Johanne, 192.
Krogh, Hendrik, 302, 331.
Krøyer, Peter Severin, 278.
Küchler, Albert, 316.
Kyhn, Peter Vilhelm Carl,
Køhke, Christen Schellerup, 130, 192, 274, 276, 285, 332.

Lacroix, 50.
Lambertin, 226.
Lancret, Nicolas, 130, 131*.
Langevelt, Rutger van, 148.
Larsen, Johannes, 192.
Lau, Olga, 280.
Lautensack, Hans Sebald, 269.
Lavreince, Nicolas, 187*, 188.
Leibl, Wilhelm, 184.
Lely, Pieter, 296, 325*, 335.
Lenbach, Franz von, 412.
Lievens, Jan, 307, 332.
Lionardo da Vinci, 98, 110, 294, 343.
Lippi, Filippino, 294, 238.
Loo, Jacob van, 298, 336.
Looten, Jan, 306, 334, 346.
Lorentzen, Christian August, 219, 332.
Lorenzetti, Pietro, 84.
Lorenzetti, Ambrogio, 84.
Lotto, Lorenzo, 313, 315, 338.
Lubinitzsky, Theodor, 300, 335.
Luini, Bernardino, 113, 294, 338.
Lund, Frederik Christian, 217.
Lund, Henrik, 411.
Lund, Jens, 174.
Lundbye, Johan Thomas, 183, 192—194, 283, 284*.
Lundstrøm, Vilhelm, 193.
Löffler, Ernst Heinrich, 154, 155, 280.

Mabuse, Jan Gossaert, kaldet, 313, 326, 338.
Maes, Nicolas, 136, 313, 338.
Malgo, Simon, 18, 30, 31, 49, 50, 176.
Mandelberg, Johan Edvard, 303, 332.
Mander, Karel van (den yngste), 151*, 152, 178, 179, 193, 199, 216, 217, 302, 331, 335, 343.
Manet, Édouard, 184, 185.
Manfredi, Bartolommeo, 338.

Mantegna, Andrea, 75, 89—94, 96—116*, 295, 338.
Maratta, Carlo, 294, 338.
Marc Antonio, 186.
Marconi, Rocco, 117*, 119.
Marstrand, Vilhelm, 164, 183, 190, 193, 219, 222, 274, 277, 278, 281*, 282, 284, 285.
Martini, Simone, 84—89*, 96.
Masaccio, 361, 380, 381.
Massé, Jean-Baptiste, 188.
Massijs, Jan, 134.
Massijs, Quintin, 8, 134.
Matham, Adrian, 206, 207*, 218.
Matthisen, Thomas, 331.
Matisse, Henri, 184.
Mecheln, Israël van, 113.
Melbye, Anton, 276.
Melozzo da Forlì, 106.
Memling, Hans, 5, 7*, 8, 13, 300, 321*, 338.
Memmi, Lippo, 84—89*, 96.
Mengs, Raphael, 300.
Menzel, Adolph, 184.
Méryon, Charles, 184.
Mester B. B., 243.
Mester E. S., 247.
Mesteren fra Frankfurt, 304, 305*.
Mesteren for Magdalene-legenden, 300.
Metzu, Gabriel, 40, 141, 142.
Meyer, Elias, 303.
Meyer, Ernst, 278.
Michelangelo, 110, 113, 294, 322, 361, 383.
Mierevelt, Michiel van, 141, 306, 308, 309, 332, 334.
Mierevelt, Pieter van, 306, 336.
Mieris, (d. y.), Frans, 308, 334.
Mieris, (d. æ.), Frans, 308, 332.
Mieris, Willem van, 308.
Mijtens, Daniel, 306, 336.
Mijtens, Johannes, 308, 336.
Millet, Jean-François, 72, 74, 172, 184.
Miri, Ludovico, 172.
Mohr, Johan Georg Paul, 332.
Moitte, Alexandre, 128.
Molenaer, Jan, 134, 307, 308, 336.
Molijn, Pieter, 307, 334.
Momper, Jodocus de, 297, 336, 338.
Monaco, Lorenzo, 290*, 313, 339.
Monaco, Pietro, 57.
Monies, David, 222.
Monnoyer, Baptiste, 155.
Mor, Anthonis (Moro, Antonio), 336.
Moreelse, Paulus, 308.
Moretto da Brescia, 313, 338.
Mosscher, Jan van, 306, 334.
Mostaert, Gillis, 339.
Mostaert, Jan, 297, 302.
Moucheron, Frederik de, 305, 307, 338.
Moucheron, Isaak de, 306, 307.
Murant, Emanuel, 305.
Murillo, Bartolomé Estéban, 294, 310.
Mygind, Samuel, 302.
Müller, Johan, 217.
Møller, Jens Peter, 282.

Nardo de Cione, 118*.
Nattier, Jean-Marc, 128, 130.
Naur, Albert, 280.
Neer, Aert van der, 308, 334, 335, 336, 341, 346.
Neer, Eglon van der, 237, 305, 307, 336.
Netscher, Casper, 307, 332.
Neufehâtel, Nicolas, 134.
Nielsen, Kai, 280, 286—289*.
Nieulant, Adriaen van, 137, 298.
Nieulant, Willem van, 297.

Ochtervelt, Jan, 307, 336.
Onsager, Søren, 411.
Oosterwijck, Maria van, 308, 335.
Oreagna, Andrea, 118.
Ostade, Adriaen van, 300, 337, 343.
Ostade, Isack van, 300, 338.
Oudry, Jean-Baptiste, 132—134*.
Ovens, Juriaen, 302, 303, 332, 335.

Pajou, Augustin, 133.
Palamedes, Anthonis, 307.
Palma Vecchio, 338.
Parmigianino, 295, 338.
Parrhasius, se Schoonjans, Anton.
Pasti, Matteo di, 410.
Pauelsen, Erik, 282, 302, 303, 332.
Pedersen, Reimert, 204, 205.
Pencz, Georg, 300, 301*, 334.
Pennell, 184.
Penni, Luca, 294.
Perugino, Pietro, 294.
Petersen (d. y.), Isack, kaldet Isack Isacksen, 208, 215.

Philipsen, Theodor, 130, 193, 278, 280.
Piazetta, Giovanni Battista, 295, 330.
Pietersz, Aert, 297, 323*, 334.
Pijnacker, Adam, 307.
Pilo, Karl Gustaf, 129, 132, 154, 155, 190, 316, 331, 332, 343, 409.
Piombo, Sebastiano del, 295, 322.
Pisano, Andrea, 82.
Pissarro, Camille, 185, 411.
Plötz, Heinrich, 18, 22—24, 30, 31.
Poelenburgh, Coinelis van, 308, 331.
Pontius, Paul, 57.
Poorter, Willem de, 308.
Pordenone, 313.
Post, Pieter, 332.
Potter, Paulus, 304, 308, 336.
Potter, Pieter, 308.
Pourbus, Frans, 50, 297, 323, 334.
Pourbus, Pieter, 300, 336.
Poussin, Nicolas, 298, 299, 339.
Prud'hon, Pierre, 128.
Puitlinck, Christophorus, 226.

Quellinus, Erasmus, 225.

Rafael, 110, 112, 294, 338.
Rafn, 272.
Raoux, Jean, 128.
Rathsack, Svend, 288.
Ravesteyn, Anthony van, 305.
Ravesteyn, Jan van, 307.
Rembrandt, 57, 130, 136—138, 140, 148, 186, 271, 305, 306, 332, 335, 336, 344*, 345*, 346.
Reni, Guido, 295, 322.
Ribera, Jusepe de, 294, 338, 343.
Rigaud, Hyacinthe, 128, 129*.
Rijckaert, David, 298, 335, 336, 341.
Ring, L. A., 193, 297*, 280.
Robert, Hubert, 130, 132*.
Rodin, Auguste, 184.
Roed, Jørgen, 5, 316.
Roghman, Roeland, 305, 332.
Roll, Alfred, 123.
Romano, Giulio, 294, 338,
Rosa, Salvator, 294, 330, 338, 391.
Roslin, Alexander, 167, 271.
Roymerswale, Marinus van, 304, 338.
Rubens, 1, 14, 56—58, 59*, 60—61*, 62—67, 70, 296, 297, 331, 334—336, 341, 343, 406.
Ruis, Rachel, 237.
Ruisdael, Jacob van, 143*, 144, 145*, 146, 306, 308, 334, 338, 339, 343, 345.
Rump, Gotfred, 193, 332.
Runge, Otto, 272.
Ruths, Valentin, 412.
Ruysdael, Salomon van, 143, 144, 305, 343.
Ryd, Carl, 410.
Rørbye, Martinus, 192, 316, 332.

Sablet, Jean-François (Jacques-Henri?), 128.
Saeftleven, Herman, 304, 308, 332, 335, 346.
Saenredam, J., 195, 197, 216, 217.
Saint-Aubain, Augustin de, 183.
Saint-Ours, 28.
Salto, Axel, 193.
Saly, Jacques, 407, 408.
Sandrart, Joachim, 55.
Sarto, Andrea del, 294.
Schalken, Godfried, 308, 334, 338.
Schellincx, Willem, 307, 409.
Schidone, Bartolommeo, 295.
Schildknecht, G. G., 412.
Schougauer, Martin, 242, 244, 247—249.
Schoonjans, Anton, 224—240*.
Schut, Cornelis, 297.
Schäufelein, Hans Leonhard, 249*, 251, 252, 255,
Scorel, Jan van, 304, 334.
Seghers, Daniel, 298, 336.
Sellaer, Vincent, 313, 338.
Sergel, Johan Tobias, 162, 166, 168, 410.
Siberechts, Jan, 71, 72*, 73*, 298, 343.
Signorelli, Luca, 111.
Silvestre, Louis, 129.
Skovgaard, Joakim, 193, 278.
Skovgaard, Niels, 193, 288.
Skovgaard, P. C., 183*, 192, 193, 283*, 284, 332.
Slabbaert, Karel, 297.
Slingelandt, Pieter van, 308, 334.
Smidth, Hans, 193, 285.
Snayers, Pieter, 58.
Snijders, Frans, 69*, 70, 297, 336.
Solario, Antonio, 120, 121.
Somer, Paulus van, 297, 331.

Son, Joris van, 298, 334.
Sorgh, Hendrick, 306, 334.
Spagnoletto (se ogsaa Ribera, Jusepe de), 310.
Spreuw, Jacobus van, 307, 335.
Squarcione, Francesco, 89, 113.
Stalbent, Adriaen, 297.
Stanley, Carl Frederik, 172, 287.
Steen, Jan Havicksz, 134, 308, 334, 336.
Steenwinkel, Hans van, 199.
Steinlen, 184.
Stockade, Nicolas Helt, 409, 410.
Stompelen, 58, 60.
Stoop, Dirk, 306.
Storck, Abraham, 307.
Swanevelt, Herman van, 307, 335.
Swanenburch, Jacob van, 305, 331.
Syberg, Anna, 280.
Syberg, Frits, 193, 280.
Sødring, Frederik Hansen, 316, 332.
Sørensen, H., 194.

Tardieu, Nicolas-Henri, 41.
Teniers (d. y.), David, 71, 74, 297, 335.
Teniers, Julian, 71, 297, 335*, 343.
ter Borch, Gerard, 50, 142, 305, 307, 334.
ter Brugghen, Hendrick, 306, 331.
Therkildsen, Michael, 280,
Thorvaldsen, Bertel, 67, 155, 162, 163, 222, 285, 288.
Thulden, Theodor van, 297, 338.
Tiepolo, Domenico, 295, 339.
Tilborch, Gillis van, 297, 298, 334, 336.
Timm, Reinhold, 152.
Tintoretto, Jacopo Robusti, kaldet, 122, 125*, 295, 338.
Tiziano Vecellio, 1, 68, 69, 122, 295, 322, 238.
Tocqué, Louis, 128.
Tolomei, Bernardo, 112.
Toulouse-Lautrec, Henri de, 184.
Tuscher, Marcus, 302, 334.
Tuxen, Lauritz, 280.

Uccello, Paolo, 89, 90.
Uijtenbrouck, Moses van, 308.
Uijttewael, Joachim, 304, 331.
Utrecht, Adrian van, 297, 331.

Vadder, Lodewijk de, 296, 297, 335.
Vaga, Pierino del, 294, 338.
Valkenburg, Dirk, 306, 334.
Vasari, Giorgio, 81, 100,
Velázquez, Diego Silva y, 298, 336, 406.
Velde, Esaias van de, 305.
Velde (den yngre), Willem van de, 156—160*.
Velde (den ældre), Willem van de, 157, 186.
Verboom, Abraham, 308.
Verboom, Adriaen, 304, 334.
Verburgh, Dionysos, 346.
Verdoel, Adriaen, 306, 334.
Verelst, Pieter, 298, 334.
Verkolje, Johannes, 308.
Vernet, Joseph, 128, 298, 322, 343.
Veronese, Paolo, 283, 295.
Verschuring, Hendrich, 307.
Vertangen, Daniel, 308, 335.
Victor, Jacobus, 305, 334.
Victors, Jan, 305, 306, 334, 335, 338.
Victoryns, A., 308.
Vigée-Lebrun, Louise-Elisabeth, 278.
Vinckboons, David, 297.
Vlieger, Simon de, 157, 306, 307, 308, 331, 332, 336.
Vliet, Hendrik van, 305.
Voort, Cornelis van der, 306, 336.
Vorstermann, Lucas, 60.
Vos, Cornelis de, 74.
Vries, Jan van, 304.
Vries, Hans Vredeman de, 217.
Vries, Paul Vredeman de, 217.
Vroom, Cornelis, 144, 308, 339*.

Wahl, Johan Salomon, 271, 302, 331, 332.
Ward, W., 186.
Watson, 186.
Watteau, Antoine, 130.
Weenix, Jan, 237, 304.
Weenix, Jan Baptist, 304.
Weidenhaupt, Andreas, 173*—175.
Werff, Adriaen van der, 237, 238, 308.
Wet, Jacob de, 306.
Weyden, Rogier van der, 2, 4, 6, 8, 114, 247.
Whistler, James Mc Neill, 184.

Wiedewelt, Johannes, 35, 33, 167, 173*, 175*, 303, 407, 408.
Wijck, Thomas. 308, 345.
Wijngaerde, Anthonie van den, 65, 66.
Wildens, Jan, 70, 71, 298.
Willarts, Abraham (Adam?), 336.
Wils, 280.
Witte, Samuel de, 149.
Witz, Conrad, 177.
Wohlgemuth, Michael, 300.
Wouwerman, Philips, 307, 334.
Wouwermans, Pieter, 305, 334.
Wouters, Frans, 298.
Wuchters, Abraham, 151, 152, 135*, 179*, 335.

Zahrtmann, Kristian, 279, 286, 287.
Zeeman, Reinier Nooms, kaldet, 308.
Zeuthen, Ernst, 193.
Zurbarán, Francisco da, 126, 127.

33 . 00191

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00609 4078